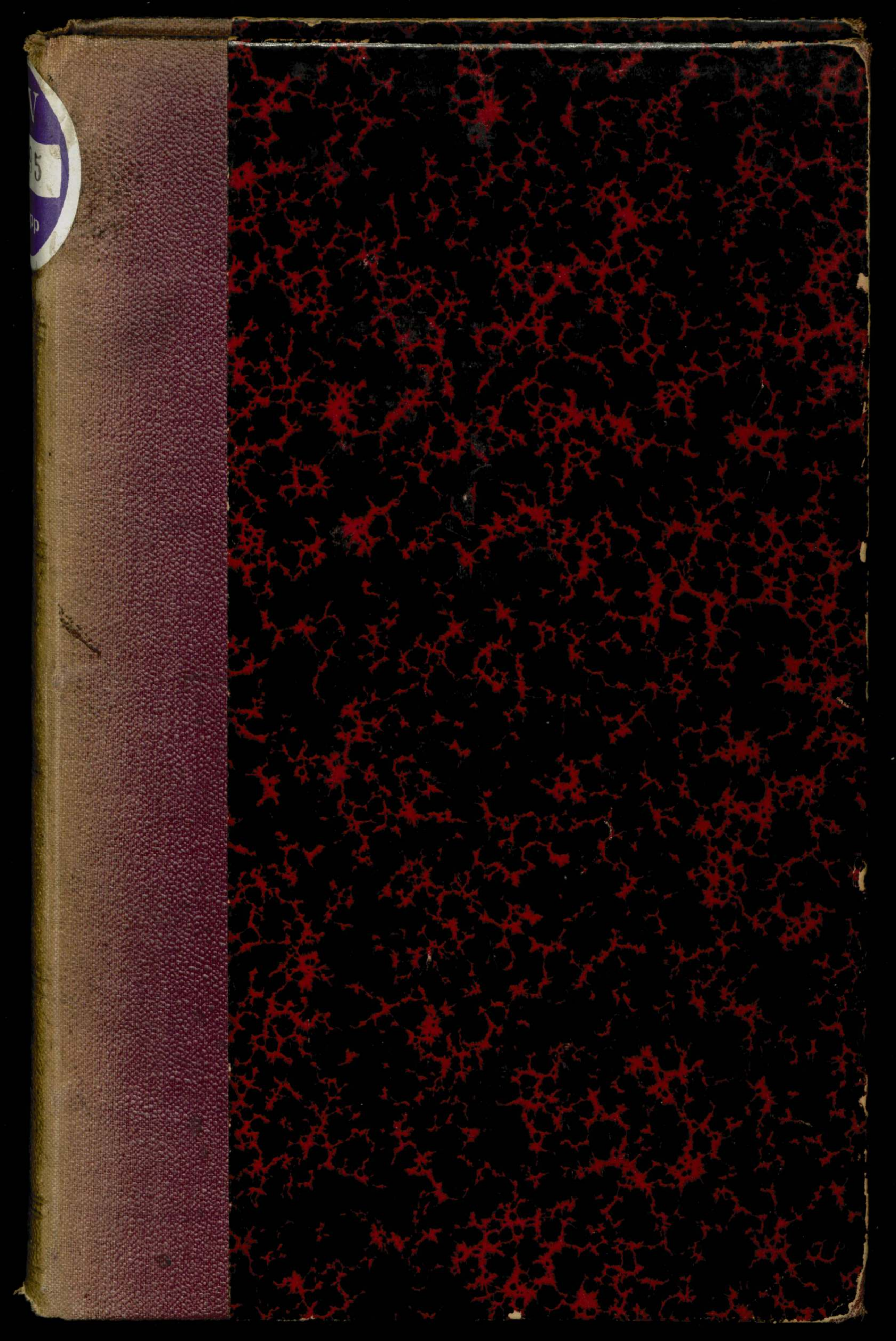
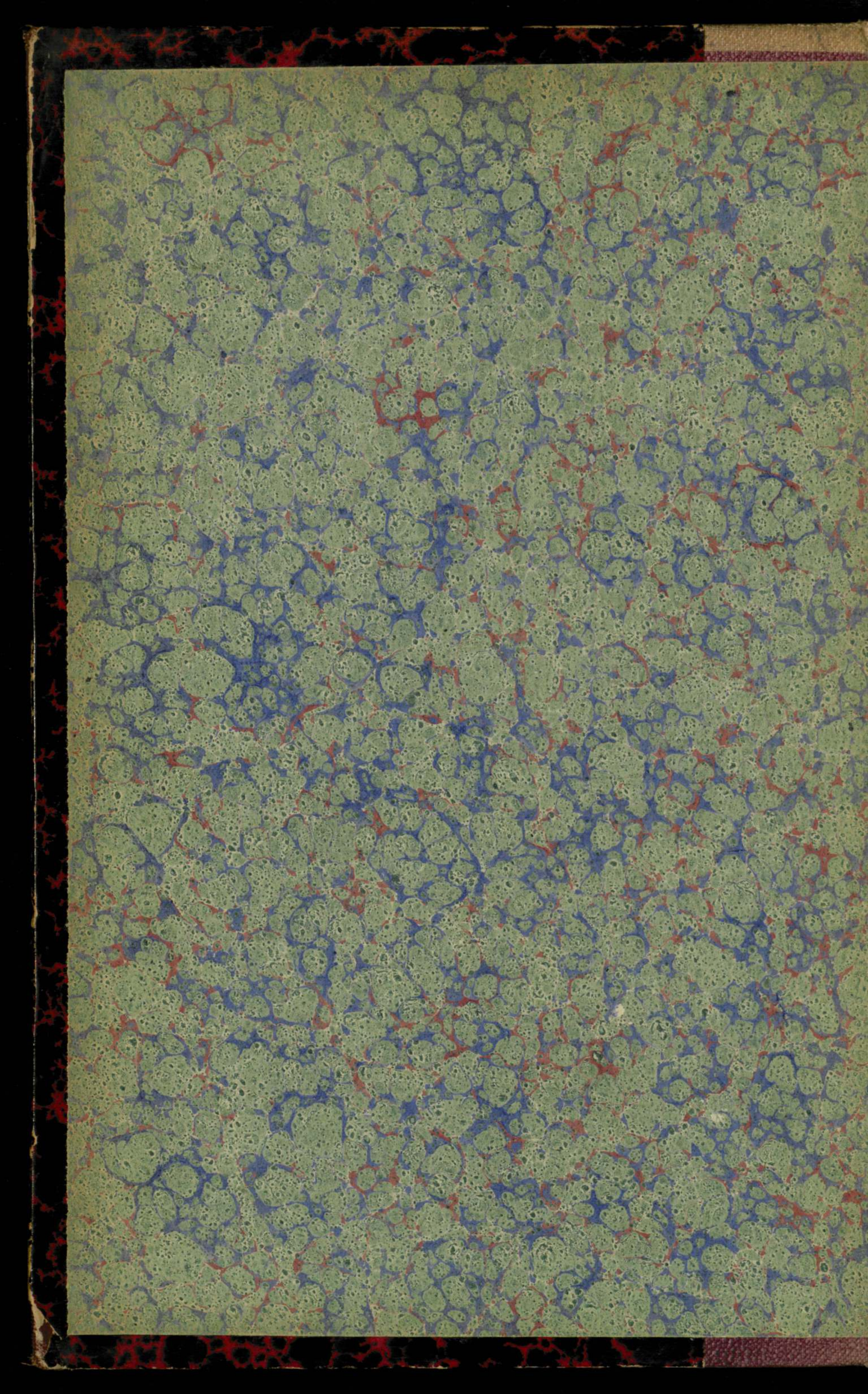
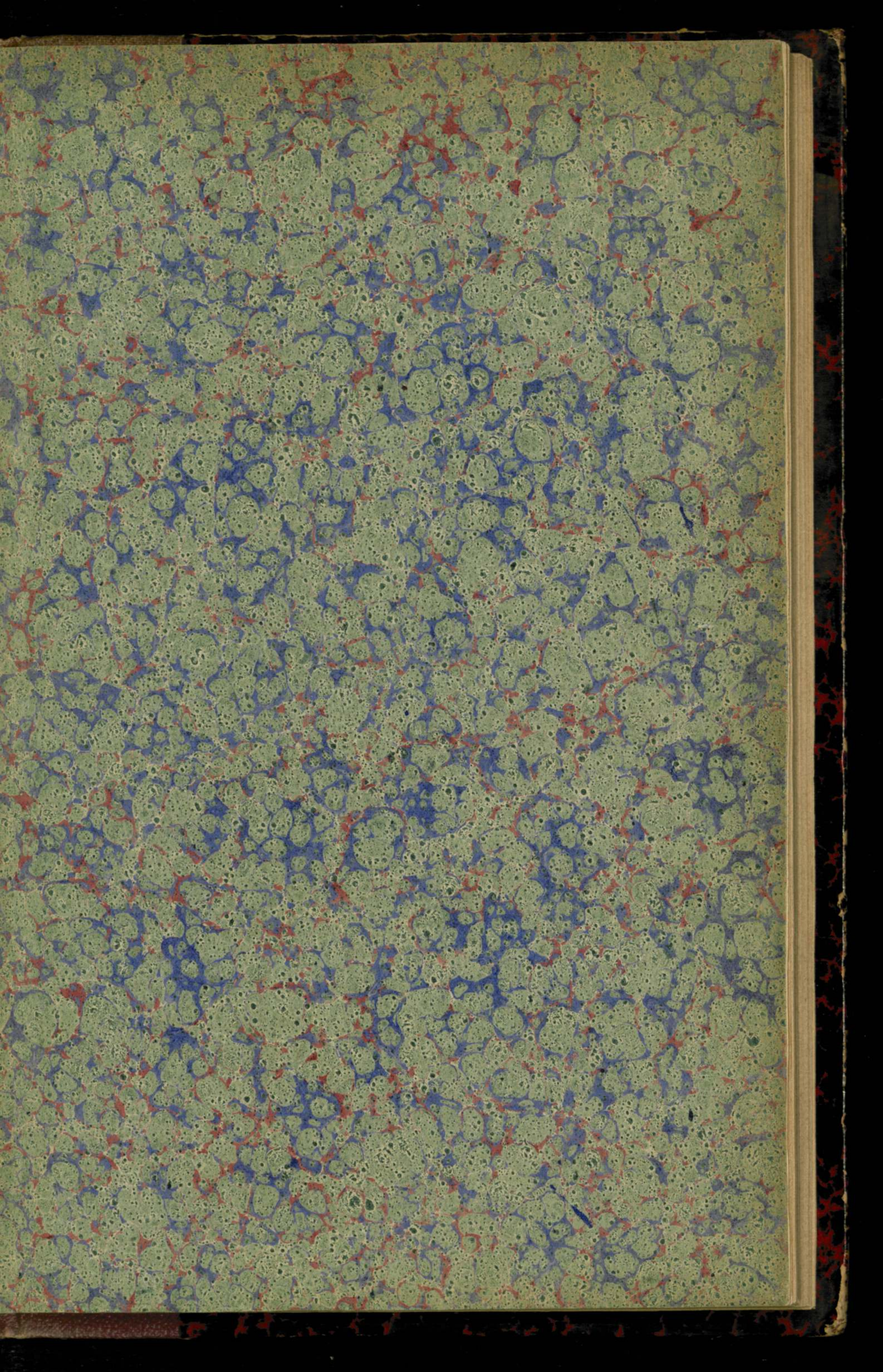
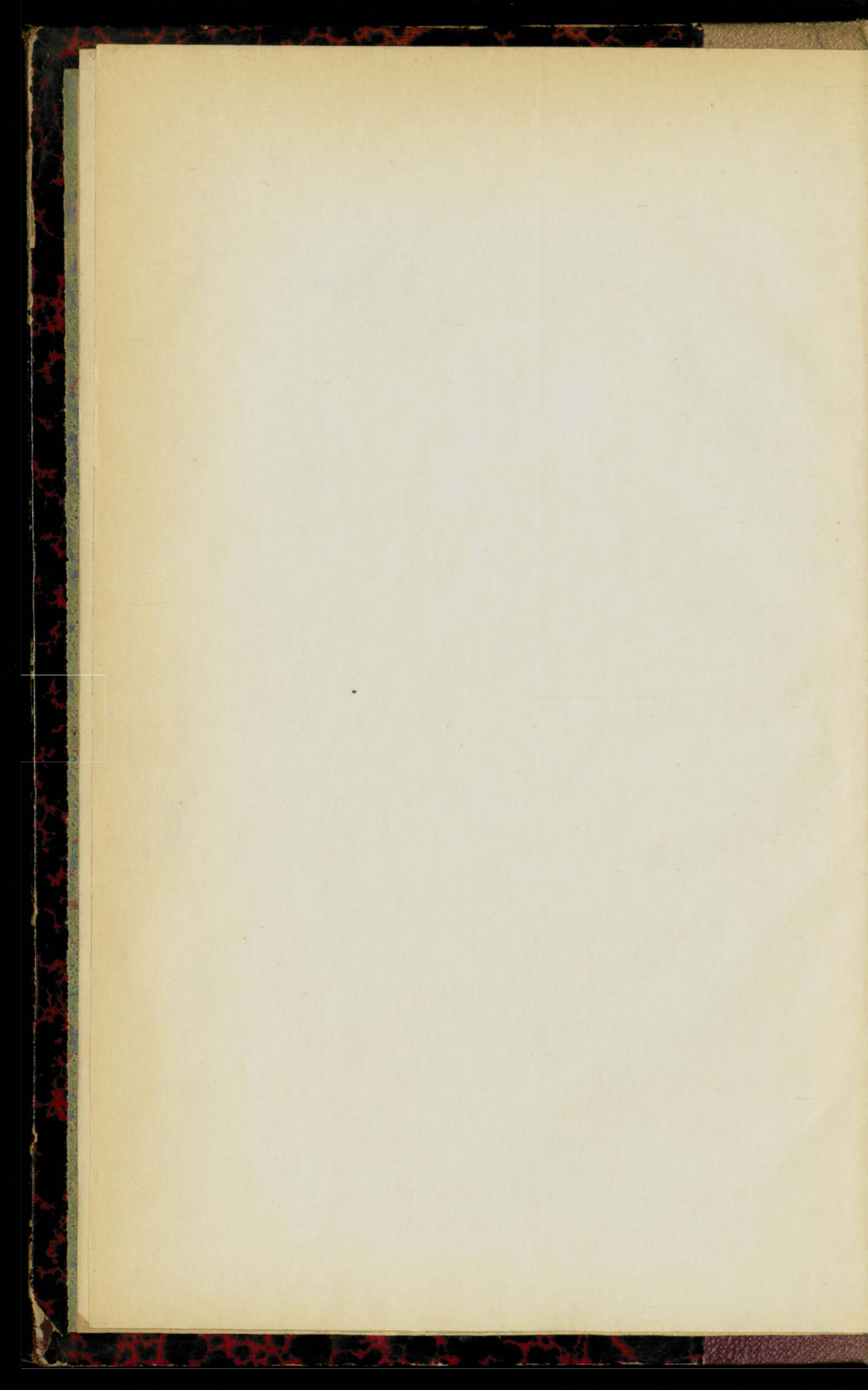

8°V
3195
Supp
H. GAISSER
LE SYSTÈME MUSICAL DE L'ÉGLISE GRECQUE











LE SYSTÈME MUSICAL DE L'ÉGLISE GRECQUE

D'APRÈS LA TRADITION

PAR DOM HUGUES GAÏSSER

BÉNÉDICTIN DE LA CONGRÉGATION DE BEURON
PROFESSEUR AU COLLÈGE GREC DE ROME

Σοφοὶ λόγοι... ἐκζητοῦντες μέλη
μουσικῶν. Σειράχ, XLIV, 4-5.



ROME, via Babuino, 149
et Abbaye de Maredsous (Belgique).
1901

A

SA PATERNITÉ RÉVÉRENDISSIME

DOM HILDEBRAND DE HEMPTINNE

PRIMAT DE L'ORDRE BÉNÉDICTIN

Abbé de St-Anselme à Rome et de St-Benoît de Maredsous

PROCUREUR APOSTOLIQUE

DU COLLÈGE GREC DE ST-ATHANASE

TÉMOIGNAGE DE GRATITUDE
ET DE DÉVOUEMENT FILIAL

PRÉFACE.

L'ÉTUDE que nous offrons au public, a déjà été publiée en une série d'articles dans la *Revue bénédictine* de Maredsous (1). Ce mode de publication a ses avantages et ses inconvénients. Il nous a été, en effet, possible d'approfondir et de mûrir ainsi plusieurs questions ; d'autres fois néanmoins il nous a fallu précipiter certaines solutions, ou condenser en peu de lignes des sujets qui demandaient de plus amples développements.

Aussi serons-nous heureux de compléter notre travail, au fur et à mesure que l'occasion s'en présentera. L'important, pour le moment, est de lancer les idées fondamentales et synthétiques des questions que nous traitons ici sous un jour nouveau. Nous avons la confiance de ne pas nous être écarté de la vérité, au moins dans les grandes lignes.

Mais si des recherches ultérieures devaient nous faire revenir sur certains jugements, même sur ceux que nous croyons essentiels, nous n'hésiterons certes pas à le faire en toute franchise. Car les labeurs dont ces pages sont le fruit, n'ont d'autre but que la vérité pure et simple, la « *restauration* » de la musique ecclésiastique grecque dans sa première et authentique beauté, pour la gloire de Dieu et l'honneur de son culte : U. I. O. G. D.

Ces études ont déjà reçu l'approbation de quelques amis, juges compétents en ces matières : nous les remercions de ce témoignage de sympathie. — Nous tenons encore à exprimer nos remerciements à tous ceux qui ont bien voulu nous prêter leur concours dans ces longues et pénibles investigations, et en particulier, à M. Fétis, Conservateur en chef de la Bibliothèque royale de Bruxelles, grâce à qui nous avons si facilement obtenu en communication livres et manuscrits ; à Messieurs les Conservateurs des Bibliothèques de Paris, de St-Pétersbourg, de Munich, de Venise. de Messine, etc.,

1. Fév., mai 1899 ; janv., avril, oct., 1900 ; janv., avril 1901.

aux Révérends Pères Bollandistes de Bruxelles, aux Révérends Pères Basiliens de Grottaferata, au R. P. Thibaut des Augustins de l'Assomption, à M. Gastoué et à M. Guidi, professeur des langues orientales à l'université de Rome, qui ont bien voulu nous gratifier de précieuses communications, et enfin à nos confrères et collègues qui ont partagé avec nous le travail pénible de la rédaction et de la révision des épreuves. Daigne celui de qui découle toute lumière et toute science les récompenser largement.

Rome, Collège grec, en la fête de S. Athanase, le 2 mai 1901.

L'AUTEUR.

LE SYSTÈME MUSICAL DE L'ÉGLISE GRECQUE.

DANS son état actuel, le chant de l'Église grecque offre un ensemble de particularités étranges qui sont de nature à étonner un musicien occidental. Sans parler ici des défauts inhérents à toute exécution peu soignée, il y a, dans la théorie aussi bien que dans la pratique de cette Église, des traits qui déroutent l'oreille habituée aux cantilènes diatoniques de l'Église d'Occident. Ainsi, l'on y rencontre des intervalles, des gammes entières, chromatiques [1], et même enharmoniques ; bien plus, la gamme normale de Do elle-même, par la nuance de quelques-uns de ses intervalles, diffère sensiblement de celle à laquelle nous sommes accoutumés. Ce phénomène a maintes fois éveillé la curiosité des savants. On s'est demandé si ces altérations étranges existaient dès l'origine dans le chant de l'Église grecque ; ou si elles y avaient été introduites à une époque plus récente, et sous l'influence d'agents étrangers. D'après plusieurs savants grecs et occidentaux, elles remonteraient à l'époque de l'invasion musulmane dans l'empire grec ; d'après d'autres auteurs elles se seraient introduites à la suite des relations que les Grecs de Constantinople entretinrent avec les peuples slaves. Mais la plupart des musiciens grecs, tout en reconnaissant l'état de décadence dans lequel se trouve leur art, rejettent toute influence étrangère, et considèrent leur musique nationale comme une continuation directe de la musique antique.

Cette assertion est grave, et, à première vue, paraît être en contradiction manifeste avec les faits. Aussi n'a-t-elle pas même été jugée digne d'une réfutation sérieuse par la plupart de ceux que

---

1. Ceux de nos lecteurs qui ne seraient pas assez au courant des termes techniques de la science musicale, nous permettront cette remarque indispensable. Un intervalle *diatonique* est un ton renfermé dans la série *naturelle* des tons, telle que tout homme non dépourvu d'oreille musicale la chante naturellement et sans recherche. Un ton *chromatique* est celui qui s'écarte de cette série naturelle. Le ton *enharmonique* peut se figurer comme une nuance légèrement haussée ou baissée de l'un ou de l'autre des deux précédents ou comme la différence entre ces nuances. Ainsi Do-Re est un intervalle diatonique, Do-Do ♯ est un intervalle chromatique entre Do ♯ et Re ♭ il y a un intervalle ou une nuance enharmonique.

leurs études ont amenés à comparer la musique byzantine moderne avec celle de l'antiquité. Mais n'ont-ils pas fait trop bon marché des traditions des Néo-grecs ? et les contradictions que renferme le système actuel ne trouveraient-elles pas une solution plus juste et plus simple ailleurs que dans la supposition d'influences étrangères ? Nous le pensons.

Nous croyons qu'au fond les Grecs ont raison, mais nous leur demandons préalablement de vouloir reconnaître l'erreur où ils sont tombés dans l'interprétation de certains termes de leur théorie musicale. Celle-ci nous paraît renfermer un fonds traditionnel très ancien, mais sa véritable interprétation s'est perdue ; de là l'état de décadence de la musique grecque moderne. Notre étude, en rectifiant cette interprétation, sera, en définitive, un plaidoyer scientifique en faveur de l'ensemble de leur théorie musicale.

Sans doute, il est toujours téméraire de s'aventurer en pays étranger et de s'y poser en meilleur connaisseur que les gens du pays même ; mais, nous osons l'espérer, les résultats de notre étude seront de nature à faire excuser la hardiesse d'un ἀλλοεθνής.

En nous mettant à l'œuvre, nous visons à autre chose qu'à établir une pure théorie; nous voudrions contribuer à la réforme du chant de l'Église grecque. Cette réforme, les Hellènes l'appellent de tous leurs vœux, et l'on ne peut qu'applaudir aux louables efforts tentés chez eux pour mener cette entreprise à bonne fin. L'on ne trouvera pas étrange qu'un moine latin apporte sa pierre à la restauration de l'antique édifice de la musique grecque. En confiant aux Bénédictins la direction du collège grec de St-Athanase à Rome, Sa Sainteté le Pape Léon XIII a montré qu'il destinait leur Ordre à servir de trait d'union entre les églises d'Orient et d'Occident, par la culture de la sainte liturgie, foyer commun de la vie spirituelle dans les diverses Églises.

La marche de ce travail est indiquée par son but même. Une analyse sommaire mettra d'abord sous les yeux du lecteur les questions de théorie et de pratique, sur lesquelles porte cette étude. Cela fait, nous lui soumettrons les opinions de différents critiques. Nous terminerons par l'exposé de notre sentiment personnel. Nous ne nous flattons pas de résoudre toutes les difficultés, nous voulons seulement poser un jalon sur une voie où d'autres, nous l'espérons, ne tarderont pas à nous dépasser.

Dans la première de ces trois parties nous donnons quelques spécimens de mélodies qui peuvent servir à appuyer et à expliquer nos remarques ; elles sont empruntées aux ouvrages de MM. Bour-

gault-Ducoudray (1) et Christ (2). Transcrits en notation occidentale avec le concours de musiciens hellènes, ces textes mélodiques présentent de plus grandes garanties d'authenticité et se prêtent mieux à notre analyse que les mélodies empruntées aux livres liturgiques eux-mêmes. Quand nous disons *authenticité*, c'est dans le sens qu'elles représentent bien la pratique actuelle, mais celle-ci, à notre avis, a besoin d'être rectifiée tant au point de vue des intervalles que du rythme, pour être d'accord avec la véritable tradition que nous cherchons à établir.

Quant aux questions de théorie, nous recourrons, pour les exposer, aux termes mêmes qu'emploient les Grecs dans leurs manuels d'enseignement, depuis qu'en 1818, leur méthode dite « nouvelle » (νέα μέθοδος) est venue simplifier la notation et faciliter l'étude du chant sacré (3). Parmi ces ouvrages nous signalons entr' autres le Κρηπὶς τοῦ Θεωρητικοῦ καὶ Πρακτικοῦ etc., de Theodoros Phokaeus, (3e éd. Athènes, Michalopoulos, 1893) ; le Θεωρητικὸν Μέγα de Chrysanthos (Trieste, 1832); mais surtout l'Εἰσαγωγή de ce dernier auteur (Paris, Rignon, 1821), que nous suivrons de préférence à tout autre, parce que l'époque de sa publication en fait le point de jonction naturel entre l'ancienne tradition et la « nouvelle méthode ».

I.

La théorie actuelle.

1. *La gamme normale.* La gamme normale « diatonique » des Byzantins modernes, base de toute leur théorie et de leur pratique musicales, correspond à celle que l'on considère d'ordinaire comme la gamme du premier mode grégorien, c.-à-d. Re Mi Fa Sol la si ♮ do re. Mais elle en diffère en ce que le *Mi* et le *si* sont plus graves d' « un quart de ton » (M. Bourgault-Ducoudray), environ. Le *la* peut subir la même dépression dans certains modes et dans certains cas : nous indiquerons cette nuance dans les mélodies, par un o, soit accidentel, soit mis à la clef. Du reste, cette gamme diatonique n'a pas, comme la nôtre, des *demi-tons* entrecoupant la succession des tons entiers ; elle ne renferme que des *tons* de différente grandeur, à savoir, le ton majeur, le ton mineur, le ton minime (τόνος μείζων,

1. *Études sur la musique ecclésiastique grecque.* Paris, Hachette, 1876.
2. *Anthologia graeca carminum christianorum.* Leipzig, Teubner, 1871.
3. Par voie de conséquence, les traités didactiques ont été modifiés. Mais, au dire des auteurs, le chant est resté le même.

ἐλάσσων, ἐλάχιστος), lesquels, alternant entre eux et se répétant à la façon de nos tons et demi-tons, constituent l'Octave.

Voici, du reste, les termes mêmes dont se sert, à ce sujet, Chrysanthos (Εἰσαγωγή, κεφ. θ'), suivi en cela par tous les théoriciens postérieurs : « Les musiciens ecclésiastiques, dit-il, nous ont transmis huit tons (ὀκτὼ ἤχους) ; ils en ont appelé quatre *authentes* (1) ; trois *plagaux*, et un *grave* (βαρύς). Ces huit tons ne se rapportent ni au même genre, ni au même système, mais à trois genres différents, le diatonique, le chromatique, l'enharmonique, et à trois systèmes différents, l'Octacorde ou Octave, le Pentacorde ou la Roue (τροχός), le Tétracorde ou la Triphonie. Le genre diatonique est celui dont l'échelle *ne contient que des tons ;* le chromatique est celui dont l'échelle *contient aussi des demi-tons ;* l'enharmonique est celui dont l'échelle *renferme aussi des quarts de ton* ».

« Le système de l'octave est celui qui embrasse sept intervalles ou huit tons, p. e.

πα,	βου,	γα,	δι,	κε,	ζω,	νη,	πα
[*Re*,	*Mi*,	*Fa*,	*Sol*,	*la*,	*si*,	*do*,	*re*.]

Re-Mi et la-si sont des tons mineurs ; Mi-Fa et si-do des tons minimes ; Fa-Sol, Sol-la, do-re, des tons majeurs » (κεφ. θ').

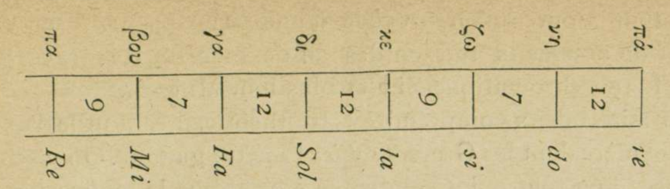
On le voit, les deux tons minimes Mi-Fa, si-do, correspondent aux deux demi-tons de notre gamme majeure de Do, tout en étant plus grands qu'eux. De là une grande difficulté pour les Occidentaux à apprécier ces intervalles inusités et encore plus à les observer dans le chant.

« Pour que le débutant acquière l'usage de ces intervalles, continue notre auteur, il lui faut une grande attention et l'enseignement d'un maître hellène. Un guide étranger ne saurait l'initier à l'exacte pratique des règles. »

Or voici ce que ces règles déterminent :

Toute l'Octave est divisée en 68 parties ou unités, le ton minime en a 7 ; le ton mineur, 9 ; le ton majeur, 12. Selon quelques-uns le ton minime ne devrait avoir que 6 parties sur l'ensemble qui, dans ce cas, se réduirait à 66 unités. Nous aurons, plus tard, à revenir sur ce point. Il suffira pour le moment de donner le tableau représentant en chiffres les trois sortes d'intervalles :

1. Nous préférons avec M. Gevaert, comme plus technique, le terme « *authentes* », au terme plus usuel : « *authentiques* ».



2. *Le premier mode.* « Le premier mode, disent Chrysanthos (εἰσαγωγή, κεφ. ί) et les autres théoriciens, emploie la gamme diatonique, d'après le système de la Roue (τροχός), le plus souvent de la manière suivante :

Do | *Re* *Mi* *Fa* *Sol* | *la* *si* *do* *re*

c.-à-d. qu'il cherche à avoir les deux tétracordes égaux, Re-Mi étant semblable à la-si, Mi-Fa à si-do, Fa-Sol à do-re. Le Do a été ajouté au grave, tant pour compléter le pentacorde Do Re Mi Fa Sol, que pour mesurer l'intervalle Do-Re sur celui de Sol-la, auquel il est égal. Si l'on veut aller plus loin que re, on ajoute, à l'aigu, un troisième tétracorde semblable aux deux premiers, et ainsi de suite. »

Qu'on nous permette, avant de continuer notre analyse, de rapprocher ce passage du texte correspondant du traité médiéval du « Musica Enchiriadis ». On ne peut n'être pas frappé de la similitude des deux systèmes : dans l'un et dans l'autre, des tétracordes séparés, ou, ce qui revient au même, des pentacordes enchaînés les uns aux autres, répétant chacun uniformément la même série d'intervalles de tons et de demi-tons, Re 1 Mi ½ Fa 1 Sol | la 1 si ½ do 1 re.

Les théoriciens néo-grecs accordent qu'on peut continuer plus haut et aussi haut qu'on veut. Toutefois, se sont-ils aperçus que déjà au tétracorde suivant on arrive fatalement à un ton réputé chromatique, et à d'autres encore, à mesure qu'on avance dans les régions aiguës ? En effet, une succession de tétracordes à la fois semblables et distincts amène nécessairement la suite : mi 1 FA ♯ ½ sol 1 la | si 1 DO ♯ ½ re 1 mi, etc. Or, s'il en est ainsi, comment l'auteur peut-il écrire dans la même phrase : « Le premier mode emploie l'*échelle diatonique* selon le système [tétracordal] de la Roue » ? N'est-ce pas dire, en d'autres termes : ce mode emploie l'échelle diatonique selon le système chromatique ? Mais alors, n'y a-t-il pas là une contradiction ? On le croirait, sans doute, si, comme les théoriciens byzantins, on voyait dans ce langage la loi même du développement mélodique : plus loin nous nous rallierons à une autre interprétation.

L'auteur ajoute qu'on procède d'une façon analogue en reproduisant de nouveaux tétracordes au-dessous du Re grave, ce qui donne le ton chromatique Si ♭ et plus loin Mi ♭ etc.

Pour faire mieux comprendre cette théorie, il sera utile d'exposer ici la manière dont les Grecs « *solfient* » cette gamme. On y retrouve un procédé en tout point semblable à celui que le moyen âge latin a connu sous le nom de « mutation de la main guidonienne ». C'est ce qu'exprime nettement, du reste, l'ancien terme παραλλαγή *(mutation)* dont les Grecs d'aujourd'hui ont affaibli le sens, jusqu'à lui donner la simple signification de *solfège* [1]. On monte du Re jusqu'au Sol ; si l'on veut continuer plus haut, on ne nomme pas la note *la* par son nom ; mais elle prend le nom de Re ; de même le *si* prend le nom de Mi et ainsi de suite. On emprunte donc aux notes inférieures correspondantes le nom et le caractère tonal :

I	II	III
Re 1 Mi ½ Fa 1 Sol	re 1 mi ½ fa 1 sol	re 1 mi ½ fa 1 sol etc.
	pour : la si do re	mi fa ♯ sol la etc.

On procède d'une manière analogue en descendant.

Antérieurement à la « nouvelle méthode », on employait pour ce « solfège » (παραλλαγή) une série de formules particulièrement aptes à fixer et à déterminer le caractère propre à chaque note de tétracorde. Nous aurons plus loin à en faire l'examen.

Telle est la théorie des Néogrecs relativement au premier mode ou ton. La pratique diffère quelque peu, et donne lieu à quelques observations. En effet, M. Bourgault-Ducoudray, qui a surtout pris à tâche et a eu le mérite de recueillir et de fixer les faits pratiques de la musique ecclésiastique grecque, affirme que dans une certaine catégorie de chants (les chants hirmologiques), le premier mode authente est bien diatonique, mais que dans d'autres (les chants stichirariques), le Mi n'est pas fixe, mais est soumis à ce que les Grecs appellent *la loi d'attraction* (que nous rencontrerons encore plus d'une fois dans la suite). Voici cette loi : lorsque la mélodie descend, le Mi s'abaisse d'un quart de ton, de manière à ce qu'il y a distance égale entre Fa-Mi et Mi-Re ; lorsque, au contraire, la mélodie monte, cet intervalle redevient diatonique. Voici, du reste, une mélodie du premier mode ou ton, tirée de l'ouvrage de M. Bourgault-Ducoudray. L'intervalle en question est indiqué par un o mis à la clef, mais ne gardant sa valeur que lorsque la mélodie descend. (N° 1, voir ci-dessous p. 64).

1. Cf. Tzetzes, *Über die altgriechische Musik in der griech. Kirchenmus.* München, Kaiser, 1874, p. 73.

Le musicien qui est au courant des modes grégoriens, remarquera que cette mélodie a pour base de son mouvement le tétracorde Re Mi Fa Sol, qu'elle ne dépasse que dans dans le passage final, pour monter jusqu'au do aigu. Comme constitution modale cela ressemble plus à un premier mode plagal grégorien transposé à la quarte aiguë qu'au premier authente. De fait, les chants du premier authente des Byzantins correspondent généralement au premier plagal des Latins, et vice-versa le premier mode plagal des Byzantins à notre premier authente, inversion qui se rencontre aussi dans plusieurs autres modes.

Si nous nous sommes arrêté un peu longuement au premier mode authente, c'est qu'il forme le point de départ de toute la théorie des modes en général, comme nous aurons l'occasion de le constater en son lieu. Nous pourrons désormais être plus bref.

M. Bourgault-Ducoudray rattache, dans son exposé, chaque ton plagal au mode authente correspondant, suivant la théorie grégorienne, et continue à l'endroit où nous sommes par le premier mode plagal. Nous préférons, pour des raisons qu'on comprendra plus loin, suivre la marche adoptée par les théoriciens byzantins : parcourons donc d'abord séparément la série des modes authentes, pour passer ensuite à celle des plagaux. Nous arrivons ainsi au

3. *Second mode authente.* « Celui-ci, dit Chrysanthos, d'accord avec les autres théoriciens, emploie une échelle chromatique qui procède par diphonie égale de la manière suivante. Partant du Sol nous faisons, en descendant, de l'intervalle Sol-Fa un ton majeur, puis de Fa-Mi un ton minime. Mi-Re forme encore un ton majeur, le Re prenant ♭ (ὕφεσιν), et Re ♭ -Do encore un ton minime, et ainsi de suite. En montant de Sol à l'aigu, nous aurons d'abord Sol-la un ton minime, le *la* prenant ♭ (ὕφεσιν), puis la♭-si un ton majeur, puis si-do de nouveau un ton minime, et ainsi de suite, de sorte que nous aurons à peu près l'échelle que voici :

Do	(3/4) 1/2	Re ♭	(5/4) 1 1/2	Mi	(3/4) 1/2	Fa	1	Sol	(3/4) 1/2	la ♭	(5/4) 1 1/2	si	(3/4) 1/2	do.

Chrysanthos prend soin de prévenir le lecteur que « la détermination des intervalles de cette échelle n'est qu'approximative (τά διαστήματα ταύτης τῆς κλίμακος οὕτως ἔχουσιν ἐγγὺς τῆς ἀληθείας σχεδόν) », de façon que les intervalles de 3/2 tons seraient en réalité un peu moindres, et ceux d'1/2 ton un peu plus grands, que les intervalles homologues de notre musique occidentale. Cela ne diminue

cependant pas l'impression d'étrangeté que nous éprouvons en présence d'une telle échelle.

Du reste, la description de l'auteur ne s'accorde pas, ce semble, avec les données de la pratique, fournies par les documents de M. Bourgault-Ducoudray. A en croire ce dernier, il y a, d'abord, « un *la fixe trop bas d'un quart de ton* », au lieu du la ♭ normal de Chrysanthos. Il est vrai que la « détermination approximative » des intervalles de l'auteur hellène permet de concilier les deux données en apparence divergentes. Mais ce n'est plus possible pour d'autres intervalles, dont l'écrivain français fixe la portée et la valeur comme suit. « Le Re, dit-il,... *est trop haut d'un quart de ton* », et, « le Fa... *obéit à la loi d'attraction* » (Études, p. 25). Un « Re fixe » haussé d'un quart de ton et un Fa variable ne s'accordent pas avec un Re ♭ et un Fa naturel fixe tels que l'écrivain hellène les établit.

Peut-être existe-t-il deux ou même plusieurs formes différentes du même mode. On le croirait volontiers en comparant certains exemples recueillis par M. Christ et conformes à l'échelle de Chrysanthos avec d'autres exemples publiés par M.Bourgault-Ducoudray et fidèles à son échelle. En tout cas, tout en faisant abstraction des données théoriques, chacun de ces auteurs peut asseoir l'autorité de ses documents sur le témoignage d'un maître hellène praticien. M. Christ invoquera l'archimandrite Eustathios Thérianos (1), et surtout M. Paranikas, ancien enfant de chœur, puis son élève à l'université de Munich à l'époque où il préparait la publication de son ouvrage ; M. Bourgault-Ducoudray en appellera à divers maîtres de chant. L'exemple que nous donnons en premier lieu, N° 2, a été écrit par lui sous la dictée de l'Archimandrite Aphthonidis à Constantinople et est qualifié par lui de « mélodie d'une véritable sublimité d'expression. » (N° 2.)

Les deux exemples suivants sont empruntés au recueil de M. Christ (*Anthol.*, prolegomena). Le premier est manifestement du type antique phrygien (7e mode grégorien) que nous aurons à décrire plus loin. (N° 3.)

Le second exemple se tient dans l'échelle du second mode plagal, bien qu'il soit classé comme second mode authente. En effet, les théoriciens font remarquer que « ce ton emploie souvent... l'échelle du second plagal, soit par voie de modulation passagère, soit d'une manière continue », ainsi que nous le verrons en parlant de

1. Voir Παπαδόπουλος, συμβολαὶ εἰς τὴν ἱστορίαν τῆς παρ' ἡμῖν ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς (p. 504) ἐν 'Αθήναις παρὰ Κουσουλίνῳ, 1890. Cf. *Gazette musicale de Paris*, 1876, n° 73.

ce mode. Voici ce curieux morceau, cité aussi par M. Gevaert [1] comme spécimen de chant chromatique. (N° 4.)

Lorsqu'on compare entre elles ces données théoriques et pratiques aussi différentes les unes des autres qu'étranges en elles-mêmes (si l'on en excepte l'exemple n° 3), on ne sait que dire. On reste interdit, — surtout si l'on rapproche ce mode byzantin du second mode authente (= 3 $\underline{\text{me}}$) grégorien. Où trouver quelque point de ressemblance ? On est dérouté. Mais continuons notre examen.

4. *Le troisième mode authente.* D'après les théoriciens (Chrysanthos, Theodoros Phokaeus etc.) « ce mode emploie la gamme diatonique. Lorsque cependant, ajoutent-ils, le Fa [sa note fondamentale] est surmonté du signe ϑ du genre enharmonique, l'échelle devient enharmonique : ceci exige, en descendant à partir du Fa, d'abord un quart de ton majeur : Fa$\overset{\frac{1}{4}}{-}$Mi, puis deux tons majeurs : Mi$\overset{1}{-}$Re, Re$\overset{1}{-}$Do; pareillement, au-dessus du Fa, deux tons majeurs : Fa$\overset{1}{-}$Sol, Sol$\overset{1}{-}$la. Si le même signe est placé sur le si (= si ♭), le mode procède selon la triphonie égale, et il en résulte une échelle du genre de celle-ci (nous y ajoutons les chiffres par lesquels les Grecs déterminent la distance des intervalles) :

Re $\overset{13}{1}$ Mi $\overset{3}{1/4}$ Fa $\overset{12}{1}$ Sol $\overset{12}{1}$ la $\overset{5}{1/4}$ si ♭ $\overset{11}{1}$ do $\overset{12}{1}$ re. »

De fait, c.-à-d. dans la pratique, dit M. Bourgault-Ducoudray, « la gamme du troisième mode [authente], appelé enharmonique par les auteurs byzantins, n'est autre chose que la gamme européenne de Fa majeur......C'est l'ancien *hypolydien* diatonique, ou le cinquième mode grégorien avec si ♭. La finale est toujours Fa ; les cadences intérieures peuvent aussi se reposer sur le Re » (p. 35). Le chant suivant, tiré de l'ouvrage de cet auteur, permettra au lecteur d'en juger par lui-même. (N° 5.)

5. *Le quatrième mode authente.* « Ce mode, nous dit la théorie, emploie la gamme diatonique, selon le système de l'Octave, avec les intervalles expliqués en parlant du premier mode. — Il contient trois sortes de chant, les chants papadiques, les chants stichiraríques, et les chants hirmologiques. Les premiers ont pour *ison* (= base) Sol ; les seconds, Re ; les derniers, Mi », ce qui nous donne trois variétés avec les finales mélodiques : Sol, Mi, Re. Laissons maintenant M. Bourgault-Ducoudray commenter, compléter et recti-

1. *Musique de l'antiquité*, I, p. 293.

fier même la théorie par des observations puisées dans la pratique des maîtres : nous constaterons ainsi que la prétendue échelle diatonique de ce mode n'est nullement exempte d'altérations anti-diatoniques.

Parlant d'abord 1. des chants papadiques, chants richement ornés et dotés de la finale Sol : « Cette variété, dit l'auteur, désignée sous le nom de ἅγια (hagia), constitue un mode véritable. C'est l'*hypoghrygien* antique (gamme de Sol avec Fa naturel) sauf les altérations suivantes : »

a) *la* élevé d'un quart de ton,

b) *si* abaissé d'un quart de ton,

c) *Fa* et *Re* (grave) soumis aux altérations accidentelles da la loi d'attraction déjà connue.

2. Dans les chants modérés, *stichirariques*, ayant la finale Re, « nous retrouvons la gamme *phrygienne*, que nous avons déjà rencontrée dans plusieurs mélodies du premier mode plagal ».

3. A propos des chants hirmologiques (chants vifs) et de quelques chants stichirariques ayant pour finale Mi : « Cette variété, lisons-nous, désignée sous le nom de *légétos* a un rôle important dans la musique de l'Église grecque. Beaucoup des mélodies expressives appartiennent à ce mode, dans lequel on retrouve un proche parent du *dorien* antique et du troisième mode de notre chant grégorien. » Il partage avec eux la finale Mi et l'étendue Mi-si ; mais en diffère d'abord en ce que dans son pentacorde *Fa* se hausse d'un quart de ton quand la mélodie monte, et *la* s'abaisse d'un quart de ton quand la mélodie descend. De plus, *Re est toujours distant de Mi de trois quarts de ton seulement*, au lieu d'un ton entier.

Le quatrième mode diffère de même du deuxième, en ce que dans celui-ci *la* est fixe, c.-à-d. toujours distant de trois quarts de ton de Sol, tandis que dans le quatrième il est soumis à la loi de l'attraction et varie entre la ° et la ♮. Puis, les finales sont différentes : Sol dans le second mode, Mi dans le « légétos ».

Voici maintenant quelques exemples (1) de ces différentes formes du quatrième mode. Comme type de chant papadique avec finale Sol nous donnons un fragment du chant de la messe, nommé χερουβικόν, de Petros Lampadarios. On y remarque les répétitions non seulement de mots, mais aussi de demi-mots (2). (N° 7.)

1. Empruntés à l'ouvrage de M. Bourgault-Ducoudray.

2. Voici les paroles telles qu'elles sont distribuées sous la mélodie : Οἱ τὰ χερου-χερουβὶμ μυστικῶς εἰκονίζο-εἰκονίζοντες καὶ τῇ ζωο(νο) ποι-ζωοποιῷ Τριάδι τὸν τρισά(να) γιον ὕμνον προςά-ὕμνον προςάδοντες, πᾶσαν τὴν βιωτι-βιωτικὴν ἀποθώμεθα μέρι-μέριμναν, ὡς τὸν βασι-τὸν βασιλέ(νεχε)-βασιλέα τῶν ὅλων ἀποδεξόμενοι ταῖς ἀγγελι-ἀγγελικαῖς ἀοράτως δορυφορούμενον τάξεσιν. Ἀλληλούϊα.

Un autre exemple appartient à la forme hirmologique avec finale *Mi*. Si, à la même source, nous ne trouvons point de type spécial pour la forme stichirarique avec finale Re, du moins peut-on voir, dans la mélodie citée en dernier lieu, plusieurs fois figurer le Re comme finale secondaire.

Du reste, la division de ces variétés n'est pas aussi tranchée dans la pratique que le langage des théoriciens le ferait supposer. Ainsi il y a parmi les chants nommés καθίσματα des pièces qui, tout en étant du genre stichirarique, ont cependant la finale Sol du papadique,

Dans tous les cas il est incontestable que ce mode, aussi bien que les précédents, tout en s'affichant comme diatonique, a de réelles affinités chromatiques et « enharmoniques ».

6. « *Le cinquième mode ou le premier plagal*, d'après Chrysanthos (Εἰσαγωγή, κεφ. ιδ'), n'a pas de gamme propre, mais emploie l'échelle diatonique du premier authente :

Re Mi Fa Sol la si do re.

Aussi a-t-il été appelé le plagal du premier, vu que le premier a coutume de passer en lui (διότι συνεθίζει νὰ πλαγιάζῃ εἰς αὐτὸν ὁ Πρῶτος ἦχος) : on observera ce fait dans le verset < Κυκλώσατε λαοί = Circumdate populi Sion > au passage < ὅτι αὐτός ἐστιν ὁ θεὸς ἡμῶν = quoniam ipse est Deus noster > ». Le passage signalé par Chrysanthos et que nous retrouvons dans l'Anastasimatarion de Tsiknopoulos (Athènes, 1895, p. 7), descend jusqu'au Sol grave et semble, à première vue, exclure plutôt que prouver l'identité d'échelle pour les deux modes : à moins que, par cette prétendue identité, l'auteur ne veuille entendre qu'une correspondance qualitative des intervalles et non une véritable égalité quantitative de leur étendue (1). Mais contentons-nous ici de signaler cette anomalie. « Cependant, continue Chrysanthos, le *si* est souvent affecté du signe du genre enharmonique (ὕφεσις) et n'est donc plus qu'à un quart de ton du *la;* ce qui donne alors une échelle mixte, composée d'un tétracorde diatonique Re Mi Fa Sol, et d'un tétracorde enharmonique la si♭ do re. »

Notons, comme complément, quelques observations fournies par M. Bourgault-Ducoudray. Dans les chants hirmologiques, la mélodie ne dépasse pas au grave le *Si*♮, ni le *la* à l'aigu. Dans les chants stichirariques, la mélodie peut monter jusqu'au *re* aigu, le *si* étant, dans ce cas, soumis à la loi d'attraction. « La nuance de trois quarts

1. C.-à-d. que l'échelle du premier plagal n'est que la continuation au grave de celle du premier authente.

de ton de *la* à *si* se trouve dans toutes les mélodies de ce mode ayant pour base et finale *la.* » Les exemples publiés par le même auteur, et auxquels nous empruntons le chant ci-dessous (N° 8) se terminent presque tous par Sol. Cependant il est à remarquer que ce sont là moins des morceaux différents que des fragments d'un même chant, dont plusieurs versets se terminent par un Sol ou un la, mais dont le dernier se clôt d'ordinaire par Re, finale légitime et régulière, si nous ne nous trompons, du premier mode plagal.

7. *Le sixième mode ou second mode plagal.* « Le sixième mode, nous dit encore Chrysanthos (Εἰσαγωγή, κεφ. ιέ), a été nommé le plagal du second, parce qu'il emploie comme lui l'échelle chromatique et parce que, de plus, le second authente a coutume de passer en lui, ainsi qu'on le voit dans le verset < Σὲ τὸν σταυρωθέντα καὶ ταφέντα. = Te crucifixum ac sepultum > aux mots < καθὼς εἶπεν ὁ παντοδύναμος = sicut dixit omnipotens>. Voici l'échelle du second mode plagal ; elle est entièrement chromatique : Re Mi ♭ Fa ♯ sol la si ♭ do ♯ re ».

Cette gamme « a ses deux tétracordes semblables au tétracorde supérieur de notre gamme mineure ascendante (M. Bourgault Ducoudray, p. 31) ». « Souvent cependant, continue Chrysanthos, ce mode emploie aussi l'échelle mixte : Re Mi ♭ Fa ♯ Sol la si do re, le premier tétracorde seul étant chromatique, le second diatonique (1) ». « Si la mélodie descend au Si grave... presque toujours on entre alors dans le second mode, et l'on chante Re Do Si par analogie aux intervalles Sol Fa Mi du second mode » (Bourgault-Ducoudray, l. c.).

Il n'en faudra pas davantage pour donner au lecteur une idée de la constitution de ce mode. Ajoutons seulement avec les théoriciens cette remarque pratique que les chants hirmologiques du second mode plagal se chantent tous dans l'échelle du second mode authente et que, vice-versa, tous les chants hirmologiques du second mode authente se chantent dans l'échelle du second mode plagal. La raison de cet échange bizarre est inconnue. Théodore Phokaeus

1. D'après l'interprétation que les savants donnent à certaines théories de la musique grecque antique, cette échelle n'aurait pas été inconnue aux ancêtres des Byzantins modernes. V. Gevaert, *Musique de l'Antiquité*, I, p. 292. L'analyse que le même auteur donne des deux hymnes apolliniques découverts à Delphes en 1893 et 1894, fait même voir, dans certains passages du premier de ces morceaux, composé au IIe s. avant notre ère, l'emploi pratique de cette échelle appelée par lui néo-chromatique. V. Mélopée, append., pp. 398 et 470. D'autres savants, il est vrai, ont préféré voir dans les passages en question des mouvements mélodiques de genre *enharmonique*, ce qui, de par la notation, peut être admissible, mais ce que, pour d'autres raisons (que nous n'avons pas à examiner ici) M. Gevaert croit devoir rejeter. Selon nous, *adhuc sub judice lis est.* C'est pour ce motif que nous jugeons préférable de laisser de côté ces exemples.

se contente d'en appeler à l'usage traditionnel que les fondateurs de la « nouvelle méthode » ont reçu de leurs devanciers (κεφ. ιέ).

Notre premier exemple, le chant « Κύριε ἐκέκραξα » emprunté à M. Bourgault-Ducoudray, se retrouve un peu enrichi dans le Νεώτατον Ἀναστασιματάριον de Tsiknopoulos (p. 341) (N° 9).

Le second (N° 10), dû à M. Christ ([1]), est la quatrième ode d'un canon du samedi saint. Le *Mi* y figure comme finale, tout comme dans les troisième et quatrième modes grégoriens. Mais quelle différence dans les intervalles !

8. Le *septième mode ou le troisième plagal.* « Le septième mode n'a pas été nommé [par les anciens] plagal du troisième mode, parce que ce dernier ne passe pas d'ordinaire en lui ; mais il a été nommé Βαρύς = grave, parce que son ison [base] est le plus grave de tous les isons des sept autres modes ou tons. Dans les chants papadiques, il a pour ison le Si grave du système de l'Octave [c.-à-d. Si ♮ suivant l'interprétation reçue] ; dans les chants stichirariques et hirmologiques, le Si grave du système de la Roue [c.-à-d. Si ♭]. Or, comme ce dernier Si ♭, comparé au Si ♮, est une note variable, et que, d'un autre côté, les intervalles Si ♭-Do-Re correspondent aux intervalles Fa-Sol-la, l'ison du ton ou mode grave stichirarique et hirmologique se trouve transféré au Fa ».

« Le ton Βαρύς emploie la gamme enharmonique du troisième mode authente. Souvent cependant il prend aussi l'échelle diatonique, en particulier dans les chants stichirariques, selon la Roue [donc avec Si ♭ grave ?], et dans les chants papadiques, selon l'Octave [donc avec Si ♮ ?] » ([2]).

Somme toute, nous avons là deux variétés de ce mode. La première représente proprement le plagal du troisième authente et ne se distingue guère de celui-ci que par l'étendue de l'échelle qui descend ici d'un ou de deux tons plus bas. La seconde ayant « pour base Si naturel... mérite seule le nom de *mode grave.* On sait, en effet, que la plus grave des harmonies ou gammes diatoniques antiques était la mixolydienne. » (Bourgault-Ducoudray, p. 38.)

Deux remarques compléteront ces notions. D'abord « le Sol de l'Octave supérieure obéit à la loi d'attraction et s'abaisse d'un quart de ton lorsque la mélodie descend. » (ib.) Puis, « dans un certain nombre de chants, il arrive que le *mode grave* fait reposer ses cadences intérieures sur Re. Dans ce cas il participe à la fois du

1. *Anthologia*, etc., p. CXCVI.
2. Chrysanthos, Εἰσαγωγή, κεφ. ιϛ.

premier mode et du *troisième plagal* et prend le nom de πρωτόβαρυς (premier grave). » (ib.) L'on obtient ainsi une troisième variété.

Voici un exemple pour chacun de ces trois types : le N° 11 avec Fa pour base se chante le dimanche de Pâques. Le N° 12 (base Si) et le N° 13 (base Si avec cadences intérieures sur Re) se chantent au lever du soleil. (Ibid.)

9. *Le huitième mode ou quatrième plagal.* « Le huitième mode, dit Chrysanthos (Εἰσαγωγή, κεφ. ιζ'), a été appelé le plagal du quatrième, parce que celui-ci lui fournit volontiers des modulations : on le voit au passage < Φθαρεῖσαν τοῖς πάθεσι > du verset < Ὁ διὰ σὲ, θεοπάτωρ > (1). L'échelle est diatonique suivant le système de l'Octave [Do Re Mi Fa Sol la si do], mais quelquefois aussi, suivant celui de la Triphonie ». L'auteur nous explique plus loin que, dans ce dernier cas, la mélodie des trois intervalles Do 1 Re 1 Mi ½ Fa se reproduit identiquement au-dessus du Fa : Fa 1 Sol 1 la ½ si♭, de sorte qu'on a deux tétracordes conjoints avec Fa pour centre, et même pour base (ἴσον). « La mélodie, dit-il, — et ses termes mêmes rappellent à s'y méprendre certaines tournures du célèbre Scolica Enchiriadis (2) — monte en *partant de Fa comme à partir de Do* (τὸ μέλος ὁδεύει ἀπὸ τοῦ γα, ὡς ἀπὸ τοῦ νη). » Voici, du reste, le tableau qu'on nous fournit, et où les chiffres accoutumés 12, 9, 7 représentent les trois sortes de ton, majeur, mineur et minime :

Do	*Re*	*Mi*	*Fa*	*Sol*	*la*	*si*	*do*
12	9	7	12	9	7	12	
majeur	mineur	minime	majeur	mineur	minime	ton majeur	

M. Bourgault-Ducoudray constate un intervalle de $\frac{5}{4}$ de ton entre Do et Re et de $\frac{3}{4}$ de ton entre Re et Mi, et, de plus, fait remarquer que, lorsque la gamme de ce mode dépasse do à l'aigu, elle équivaut à notre gamme majeure occidentale. Voici encore deux autres observations de la même source. Dans les *chants vifs* qui ont le si ♭ (voir ci-dessus), cette note soumise à la loi d'attraction, se transforme en

1. V. Νεώτατον Ἀναστασιματάριον de Tsiknopoulos, p. 215.

2. V. Migne, Patr. lat., 132, col. 985, où l'auteur, pour expliquer les diverses espèces d' « absonia », s'exprime en ces termes : « Si enim ascendendo sursum proxime post protum sonum (D), metiatur tritus *veluti post deuterum* (on chante l'intervalle DE comme si c'était EF), haec una erit absonia ». etc.

si ♮ lorsque la mélodie vient à la dépasser à l'aigu, pour redevenir si ♭, lorsque la mélodie redescend. Dans les *chants lents*, quand on dépasse le Sol, on sort du mode pour passer dans le quatrième authente, avec le Sol pour base, et le *la* haussé d'un quart de ton. Deux exemples nous feront comprendre les deux systèmes de chant en question : le N° 14 appartient au premier, le N° 15 (commencement et fin d'un chant de Carême) appartient au second ([1]).

Telle est en substance la théorie byzantine sur les modes. Les théoriciens byzantins la complètent par un chapitre consacré aux altérations : περὶ φθορῶν. Une seule de ces altérations (φθοραί) présente quelque intérêt pour les connaisseurs du chant grégorien. Elle a trait au fameux mode « Tenano » ou « Nenano », nommé par Aurélien de Réomé (ch. VIII) parmi les quatre modes supplémentaires que les Grecs auraient introduits « pour ne point céder le rang aux Latins (ne forte inferiores invenirentur gradu) » qui, par l'autorité de Charlemagne, avaient adjoint quatre modes supplémentaires aux huit anciennement reconnus. Voici ce que dit Chrysanthos (Εἰσαγωγή, κεφ. ιή) : « Le signe ϰσ tourné vers le bas domine quatre sons et indique la propriété du *Nenano*. Placé sur Sol, il marque qu'il faut un dièze sur Fa et sur Re, « donc Fa♯ et Re♯ », tandis que, ajoute Theodoros Phokaeus (κεφ. κβ'), Mi et Do gardent leur valeur diatonique. D'après une page inédite du XVIe siècle, écrite par le moine Pachomios Rhousanos ([2]), le mode Nenano se rattache d'ordinaire au deuxième plagal et quelquefois au premier plagal.

Nous arrêtons ici notre résumé. Il peut suffire à donner au lecteur une idée de la théorie et de la pratique musicales de l'Église grecque. Dans son état actuel la musique grecque offre un problème presque insoluble ; elle provoque des jugements très variés et pour la plupart défavorables. Les Occidentaux, les Hellènes eux-mêmes ne lui ménagent point de sévères critiques, accompagnées, cela va sans dire, de nombreux conseils de réforme. Examiner les uns et les autres, fera l'objet du chapitre suivant de cette étude.

II.

Critique et réforme.

Les phénomènes étranges qu'offre la pratique musicale des Grecs et les contradictions apparentes de leur théorie constituent une

1. Nous tenons à prévenir le lecteur dès à présent contre un malentendu. Si nous avons laissé parler souvent M. Bourgault-Ducoudray, ce n'est pas que nous adoptions chaque fois son interprétation de la théorie byzantine, c'est parce que sa manière de dire servira plus d'une fois de point de départ ou de base pour la rectification que nous espérons en donner plus loin.
2. Bibliothèque de St-Marc de Venise, cl. II, cod. 103, f. 259^r.

anomalie qui réclame une explication scientifique autant qu'un remède pratique. De sérieux essais ont déjà été tentés dans ce sens. Ont-ils abouti à quelque résultat? Ces lignes vont donner réponse à cette question. On pourrait dire qu'il en est de la musique grecque comme d'un malade dont l'état de dépérissement frappe les yeux de tout le monde, sans que les hommes de l'art puissent déterminer la nature et le foyer précis du mal. Les remèdes qu'ils proposent, chacun selon son avis, ou se combattent ou se neutralisent et risquent d'être nuisibles ou inefficaces.

Nous indiquerons ici les principaux moyens de réforme qui ont été proposés. Nous ne prétendons pas être complet; nous ne le faisons que dans la mesure où ces indications peuvent aider à éclairer la question. Parmi ceux qui se sont occupés de la réforme de la musique grecque, on distingue trois groupes, que nous appellerons : innovateur, réformateur, conservateur, groupes auxquels viennent se joindre l'un ou l'autre personnage d'un rôle plus particulier.

Le premier groupe, celui des innovateurs, ne trouve rien de bon dans la musique ecclésiastique grecque ; il n'y voit qu'une corruption de la musique turque. Désespérant de sa réforme, il propose de l'abandonner complètement pour la remplacer par la musique polyphone de l'Occident. Ce qui doit surprendre ici, c'est que cette catégorie est presque entièrement composée d'Hellènes. Un long séjour en Occident les a familiarisés avec la vie occidentale qui, pour eux, a remplacé la vie nationale, au risque d'encourir les reproches de leurs compatriotes. « On sait, disent-ils, qu'après avoir reconquis notre liberté perdue, nous avons adopté les mœurs et les habitudes des peuples libres de l'Europe occidentale; pourquoi, dès lors, ne pas adopter leur chant, non seulement dans la société et en famille, mais aussi à l'église? Pourquoi ne laisserions-nous pas à la foule grossière et aux psaltes ignorants la musique nasillarde et monotone des Asiatiques et des Turcs ([1])?» La manière de voir est nette et le remède radical : faire table rase du chant actuel. Certes, c'est fort simple. Mais on regrette cette façon de traiter l'héritage traditionnel de la nation. Ce système a toutefois ceci de bon, c'est qu'il laisse intact le patrimoine musical des Hellènes; il n'y a donc pas lieu de s'en occuper spécialement.

1. Nous empruntons ces paroles à un intéressant article publié dans la revue athénienne Πανδώρα déc. 1870 et janvier 1871 sous le titre et le pseudonyme Τιμόθεος ὁ Μιλήσιος. Voir le résumé que nous en avons donné dans la *Musica sacra* de Gand, janvier 1899.

Nommons à la suite de ce groupe celui des « conservateurs », qui, eux aussi, n'ont point touché au trésor des mélodies traditionnelles, mais sous l'inspiration d'un sentiment tout opposé. Pour eux la musique grecque n'est pas comme pour les innovateurs une simple curiosité, une « antiquité » digne tout au plus d'être reléguée au fond d'un musée. Elle est une partie de la vie nationale, un témoin vivant d'un glorieux passé, un reste précieux de cette antique musique hellène qui a fait l'admiration du monde civilisé et s'est perpétuée en elle. A leurs yeux, il en est de la musique comme de la langue grecque. De même que celle-ci, en dépit des transformations subies au cours des âges, est toujours restée l'idiome de la nation hellène, ainsi cette musique, malgré des emprunts et des modifications indéniables, n'a pas cessé d'être la musique nationale. De fait, on retrouve des restes plus ou moins nombreux des anciennes octaves modales, non seulement dans la musique ecclésiastique (ἐσωτερική), mais encore dans la musique profane (ἐξωτερική) (1).

Ce groupe est représenté par la très grande majorité des Grecs. Nous y rencontrons principalement les habitués des cantilènes liturgiques, soit auditeurs soit exécutants, les membres du clergé, les maîtres de chant surtout, représentants attitrés et, dirions-nous volontiers, partisans jurés des idées traditionnelles. On trouvera dans leurs manuels tous les renseignements désirables sur ce point (2).

Est-ce à dire que tous les « conservateurs » nient ou contestent la nécessité d'une réforme ? Assurément non. Mais ils veulent la faire consister moins dans une retouche des mélodies que dans un plus grand soin apporté à leur exécution. La correction des mélodies est, à leur avis, une entreprise téméraire ou tout au moins prématurée, aussi longtemps que la nature même des chants n'est pas

1. Voir Πανδώρα, l. c. ; *Musica sacra* de Gand, Janvier 1899 avec la rectification insérée au N° de mars 1899.

2. Nous signalons, outre les ouvrages déjà cités et ceux que nous rencontrerons encore sur notre chemin, les dissertations de Thérianos et de Tantalidès, recommandées dans l'article du Πανδώρα (note précédente) ; puis le Θεωρητικὴ καὶ πρακτικὴ ἐκκλησιαστικὴ μουσική de Margarites (Cstple, 1851) ; le Θεωρητικὸν στοιχειῶδες τῆς μουσικῆς de Philoxenos (Cstple, 1859), et le Λεξικὸν τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς du même auteur (Cstple, 1869) ; le Περὶ τῆς μουσικῆς τῶν Ἑλλήνων καὶ ἰδίως τῆς ἐκκλησιαστικῆς de Thérianos (Trieste, 1876). Nommons encore, pour compléter ces indications littéraires, le Ἱστορικὸν δοκίμιον περὶ τοῦ θεάτρου καὶ τῆς μουσικῆς τῶν Βυζαντινῶν de Sathas (Venise, 1878) ; *A treatise on byzantine Music* de Hatlerly (London, 1892), et les traités d'histoire générale de musique de Fétis, Forkel, Ambros, Burney, etc., etc. Voir aussi l'article publié par M. Papadopoulos-Kerameus sur les « Manuels de musique ecclésiastique byzantine » dans « *Byzantinische Zeitschrift* » 1899, N° 1 pp. 111-121. L'auteur ne parle que des manuels composés antérieurement à la « réforme » qu'il date de 1814, année où les travaux ont commencé ; la date de 1818 que nous lui avons fixée en marque le terme. Nous apprenons en même temps que le petit traité musical de Pachomios Rhousanos, que nous avons signalé plus haut (ch. I, p. 15) comme inédit, a été publié par Gritzanès dans Νέα ἡμέρα (N° 973).

parfaitement déterminée. Cette connaissance doit être le résultat d'une étude approfondie des auteurs et des livres liturgiques antérieurs à la réforme de 1818. C'est là avant tout qu'il faut chercher le remède au mal. En attendant, répètent-ils, qu'on se garde bien de toucher au dépôt des mélodies qui nous est confié par la tradition de nos Pères.

Certes, quoi qu'on puisse dire ou penser des sentiments des Grecs touchant la valeur traditionnelle de leur musique, personne ne peut contester la sagesse de cette ligne de conduite. On objectera peut-être qu'elle paralyse le mouvement de réforme; mais il ne faut pas désespérer que la lumière se fasse un jour, et de toute manière, il vaut peut-être mieux encore s'en tenir là que de compromettre les destinées mêmes de la musique hellène.

Reste le groupe « *réformateur* ». Il doit nous occuper plus longuement, car ses critiques tendent à corriger les mélodies elles-mêmes. D'ailleurs cet examen ne servira qu'à mieux faire ressortir la difficulté et la complexité du problème qui attend encore sa solution.

Ce groupe se recrute surtout parmi les Occidentaux et ne rencontre d'appui que chez un petit nombre de Grecs. Ses adhérents contestent l'identité de la musique néohellénique avec la musique antique. S'il se rencontre, disent-ils, quelques restes des anciennes octaves modales, on doit reconnaître qu'ils sont bien rares, *rari nantes in gurgite vasto.* Encore faut-il y voir plutôt des vestiges, des réminiscences : d'où la difficulté de les classer sous les types harmoniques des anciens. A vrai dire, la musique actuelle, prise dans son ensemble, paraît n'avoir aucune relation avec la musique décrite par les Aristoxène, les Gaudence, les Ptolémée, etc. Et lors même qu'il y en aurait eu une dans le passé, il s'est produit depuis une transformation, une révolution complète qui a atteint jusqu'à la substance même de la musique, au point qu'elle n'est plus une seule et même musique.

La seule comparaison des genres suffit pour s'en convaincre. Les mélodies modernes dites du *genre diatonique* ne le sont guère que de nom et ne ressemblent en aucune façon à celles de l'ancien diatonique. Elles comportent toutes sortes d'altérations antidiatoniques (1).

Le prétendu *genre enharmonique* et ses soi-disant *quarts de ton* ne peut pas non plus être comparé à l'ancien genre enharmonique.

1. Voir ce qui a été dit plus haut p. ex. au sujet du quatrième mode authente : ch. I, p 10.

Celui-ci était d'ailleurs tombé en désuétude dès l'époque d'Aristoxène (vers 320 av. J.-C.). Cet auteur en déplore la décadence en ces termes, rapportés par Plutarque ([1]) : « Les musiciens de notre époque ont entièrement abandonné le plus beau des genres et celui qui, pour sa gravité, était le plus estimé et le plus cultivé chez les anciens, en sorte qu'il y a très peu de personnes qui aient la plus légère perception des *intervalles enharmoniques....* »

Enfin le *genre chromatique* actuel ne peut guère davantage revendiquer une origine antique. On sait, en effet, que le genre chromatique avait été exclu de l'éducation, comme trop mou, par les anciens philosophes ([2]) ; dès lors, il est tout à fait invraisemblable que les apôtres et les premiers pasteurs de l'Église l'aient jugé apte à édifier les assemblées des fidèles ([3]). Cet argument, tout indirect qu'il soit, paraît cependant suffisant à ses défenseurs : il semble d'ailleurs confirmé par l'examen que nos musicologues ont fait des deux musiques. C'est ainsi que M. Gevaert, tout en reconnaissant certains points de contact entre le genre néo-chromatique et le chromatique ancien ([4]), finit cependant par s'arrêter à cette conclusion significative :

« De toute manière, les rapports de filiation entre le chromatique des chants liturgiques de l'église byzantine et celui des anciens Hellènes doivent être tenus pour très douteux ([5]). » Ajoutez à tout cela que le chant liturgique des Slaves, des Coptes et d'autres nations qui l'ont reçu de l'Église grecque ou d'une source commune, est entièrement diatonique.

Tels sont les principaux arguments sur lesquels s'appuient ces auteurs pour conclure que la musique des Byzantins modernes n'a rien à faire avec la musique antique et que les altérations étranges qu'elle présente doivent être le fait d'une importation étrangère. La plupart des auteurs en rendent responsables les Turcs, les Perses, les Arabes, dont la musique offre des phénomènes tout à

1. *De Musica*, ch. 38 : « Οἱ δὲ νῦν τὸ μὲν κάλλιστον τῶν γενῶν, ὅπερ μάλιστα διὰ σεμνότητα παρὰ τοῖς ἀρχαίοις ἐσπουδάζετο, παντελῶς παρητήσαντο, ὥστε μηδὲ τὴν τυχοῦσαν ἀντίληψιν τῶν ἐναρμονίων διαστημάτων τοῖς πολλοῖς ὑπάρχειν, etc. » Cf. Gevaert, *Musique de l'Antiq.*, I, p. 302-303.

2. Platon, *Rép.*, l. III ; *Lois*, l. VII. Aristote, *Polit.*, l. VIII, etc. — Gevaert, *Musique de l'Ant.*, I, p. 178 ss. et 286 ss.

3. Voir les articles publiés sur ce sujet par le chanoine Stéphen Morelot dans la *Musica sacra* de Toulouse en 1892-93, surtout les nos d'août et de novembre 1892. Cf. Clément d'Alex., *Strom.*, VI, 11 ; *Pédag.*, II, 4. — Pitra, *Analecta sacra*, I, p. LXIX.

4. *Musique de l'Antiq.*, p. 292-293 ; *Mélopée*, 2d appendice, p. 470.

5. *Musique de l'Antiq.*, I, p. 336.

fait similaires et dont le contact constant n'a pu rester sans effet sur l'art hellène ([1]).

Quant à l'époque où cette importante transformation se serait produite, les avis sont partagés. D'après M. Bourgault-Ducoudray et le chanoine St. Morelot, elle serait contemporaine de S. Jean Damascène ou lui serait même antérieure. Élevé à la cour des Khalifs de Syrie, le saint « dut conserver quelque chose des habitudes contractées dans un tel milieu », et la réforme qu'il opéra « ne put avoir pour effet de débarrasser la musique ecclésiastique des éléments étrangers qui s'étaient alliés à elle ([2]) ».

Ce savant ecclésiastique croit même possible que « quelque chose de la tonalité arabe ait... été introduit par S. Jean de Damas lui-même » ([3]).

L'éminent cardinal Pitra ([4]) voudrait fixer cette transformation entre le XIe et le XIIIe siècle. A cette époque, « avec le Typicon de Jérusalem, un système musical, qui porte le même nom (ἁγιοπολίτης), pénètre jusqu'au mont Athos » et dans les autres églises grecques. C'est-à-dire, si nous comprenons bien, que le chant de Jérusalem, ayant le premier subi les influences de la tonalité arabe, aurait communiqué la contagion à la musique de toute l'Église grecque. La suite de ce travail fournira les éléments pour apprécier la véritable valeur de ces conjectures. En attendant, faisons seulement remarquer qu'elles s'accordent difficilement avec les assertions des musiciens arabes, qui constatent une influence inverse. « Les altérations que présente leur musique, lisons-nous dans un travail récent de D. Parisot ([5]), sont des importations étrangères dues à l'influence de la musique persane d'une part, et de l'autre à la musique grecque ». Cet état de choses « se trahit d'ailleurs par les termes mêmes de la nomenclature musicale arabe. Les uns sont en effet des transcriptions plus ou moins exactes des mots grecs, comme le nom même donné à la musique, *musiqi*, μουσική; *estukhusiyeh*, στοιχείωσις, < l'enseignement élémentaire>; les autres en sont la traduction : *al nu 'd-dhul-kull*, διὰ πασῶν, <l'intervalle du tout > » ([6]).

De fait, l'histoire signale une importante réforme ou « rectifica-

1. Cf. Daniel, *La musique arabe. Ses rapports avec la musique grecque et le chant grégorien.* Alger, 1879.
2. Bourgault-Ducoudray, cité par M. Morelot, *l. c.*, août 1892.
3. *Ib.*, déc. 1892.
4. *Hymnographie de l'Église grecque*, Rome, 1867 p. 64 s. ; *Analecta sacra*, I, p. LXIX.
5. Musique orientale, dans la *Tribune de St-Gervais*, avril 1890.
6. *Ibid.*

tion » (sic) de la théorie musicale des Arabes sur celle des anciens Grecs par Alfarabi, célèbre philosophe, mort en 950 (1). Nous aurons à juger plus loin le mérite de cette rectification qui ne put d'ailleurs, à ce qu'il paraît, rallier l'unanimité des suffrages des musiciens arabes contemporains (2).

D'autre part, le rôle dévastateur attribué au chant de Jérusalem n'est pas sans rencontrer de graves objections. Selon M. Tzetzès (3), qui a examiné un grand nombre de manuscrits de musique ecclésiastique grecque, et comme nous l'avons pu constater nous-même (4), les manuscrits du type jérusalémitique se distinguent (p. ex. de ceux du type constantinopolitain) précisément par une plus grande simplicité et sobriété de style et de notation.

C'est pour ce motif que d'autres, comme M. Reimann (5), ont cru devoir chercher ailleurs la solution du problème. D'après eux il faudrait voir dans ces altérations une influence slave exercée sur la musique grecque à la suite des nombreuses relations que les Byzantins entretinrent avec les peuples de cette race convertis par eux.

Mais ici encore il est difficile de comprendre ce que les Grecs auraient pu emprunter, en fait de musique, à des peuples auxquels ils apportaient avec la foi, la liturgie et les arts qui l'accompagnent. D'ailleurs le chant liturgique des Slaves, nous l'avons déjà fait remarquer (6), est diatonique.

Quoi qu'il en soit de ces différentes manières d'expliquer l'état actuel de la musique byzantine, tous ces auteurs déclarent ce chant faux et corrompu. Le remède qu'ils proposent (7) est une

1. Ambros, *Geschichte der Musik*, IIe éd., Leipzig, 1880, t. I, p. 94.

2. Riemann, *Geschichte der Musiktheorie*, Leipzig, 1898, p. 374.

3. Voir les études publiées dans le Παρνασσός, 1882 et 1885. La transcription phonétique du nom Τζέτζης devrait être Tzetzis ; c'est ainsi que prononcent les Grecs modernes. Mais M. Tzetzès ayant donné lui-même à son nom la désinence érasmienne au frontispice de son ouvrage allemand (*Uber die altgriech. Mus.*), nous nous y sommes conformé. Nous en avons agi de la sorte avec d'autres noms de même désinence.

4. Nous signalons le manuscrit grec 261 de la Bibliothèque nationale de Paris. C'est un stichirarion de l'ancien fonds Colbert d'une exécution superbe, mais difficile à lire à cause des nombreuses taches d'encre rouge employée avec profusion et communiquée constamment de page à page. Le manuscrit est indiqué dans le catalogue comme étant du XIVe siècle. Nous avons eu la bonne fortune d'en découvrir la date exacte. On lit en effet au verso de la feuille 140 ces mots : « Τέλος μηνὶ Ἰουλίῳ τοῦ ͵ς ψ ϙ ζʹ ἔτους, Fin au mois de juillet de l'an 6797 [du monde] », ce qui donne l'an 1289 de notre ère.

5. *Zur Geschichte der byzantinischen Musik* dans *Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft*, V, 1889. Nous ignorons le sentiment défendu par Johannes de Castro, « *Methodus cantus ecclesiastici graeco-slavici*, Romae, 1881 », que nous n'avons pu consulter.

6. Voir, pour les Serbes, M. Bourgault-Ducoudray (*op. cit.*): pour les Russes, leurs livres de chant et Yorij d'Arnold, *Réponse à M. Misaëlidès*, protopsalte de Smyrne. Moscou, 1893.

7. Il faut en excepter M. Reimann, qui conseille une grande réserve, en attendant qu'une étude plus approfondie des sources médiévales soit venue éclaircir cette obscure question. Il en attend aussi plus de lumière pour la connaissance de la musique antique.

réforme sur le modèle et selon les principes de la musique occidentale, soit en lui conservant son caractère unisson soit en le revêtant des ornements de l'harmonie. Ils se flattent de réaliser cette entreprise en essayant de concilier les oppositions des deux premiers partis. A l'exemple des conservateurs, ils laisseraient intact tout ce qu'ils trouveraient conforme aux principes de la musique occidentale ; tout ce qui s'écarterait de cette norme serait considéré comme une altération. Seulement au lieu de remplacer ces chants par des chants occidentaux à l'exemple des innovateurs, ils préféreraient les corriger sur les règles de la musique occidentale. Celle-ci serait ainsi la loi suprême qui réglerait le travail de réforme.

Si raisonnable que cette proposition puisse paraître à première vue, elle prête flanc cependant à de très graves objections et doit, en définitive, être considérée comme plus funeste que celle des innovateurs. C'est ainsi qu'en jugent les adhérents du groupe conservateur, chez lesquels elle a rencontré la plus vive opposition ; et, il faut le dire, avec raison.

Comment, en effet, une musique étrangère, si différente de la musique grecque, peut-elle lui fournir une norme certaine et sûre de réforme, un critère d'authenticité ? Ne s'expose-t-on pas, en suivant cette ligne de conduite, à détruire des choses qui peuvent être très bonnes et tout à fait anthentiques ? Ne risque-t-on pas, pour parler avec la parabole, d'arracher le bon grain avec l'ivraie ? Pour nous rendre compte de ce qu'il y a de dangereux dans ces propositions, reportons-nous cinquante ans en arrière, à l'époque où l'on s'occupa de la restauration du chant grégorien. Figurons-nous que dans cette restauration on se soit réglé sur les principes de la polyphonie contemporaine ou même sur ceux de la polyphonie plus ancienne du XIVe et du XVe siècle ; que serait devenue la tonalité du chant grégorien ? Assurément, c'eût été une réforme, une restauration à rebours, la pratique de la polyphonie ayant été une des sources d'altération du chant grégorien. Telle serait la réforme du chant byzantin réalisée sur le modèle de la polyphonie occidentale et même sur celui de notre chant grégorien. Les deux musiques diffèrent, en effet, du tout au tout, principalement sous le rapport des intervalles, pour la valeur desquels la mesure exacte nous manque dans le chant byzantin. A ce point de vue, on serait tenté de regretter la plupart des traductions (1) qui ont été faites des recueils mélodiques de l'Église

1. Nous signalons le recueil intitulé Ἄισματα ἐκκλησιαστικὰ τονισθέντα ὑπὸ... Σακελλαρίδου, Athènes, Ἀνέστη Κωνσταντινίδου. Du reste, nous verrons plus loin ce qu'il faut penser au juste des essais de traduction faits jusqu'à ces derniers temps.

grecque en notation occidentale, parce que, en déterminant forcément les intervalles indéterminés dans la notation originale, on court toujours risque de les altérer, de les fausser ; on est porté, au contraire, ainsi que nous l'avons fait remarquer ailleurs (1), à regarder comme providentielles les barrières que la langue et la notation, toutes deux si différentes des nôtres, ont établies entre les deux musiques (2).

On ne peut douter que la routine n'ait une large part dans ces altérations multiples ; c'était aussi le cas, il n'y pas si longtemps, dans le chant grégorien. Mais il ne s'en suit pas qu'on doive tout condamner, et ce doit être précisément la tâche de la science de retrouver et de faire connaître le principe fondamental et régulateur de la musique grecque, son *canon*, qui puisse servir de critère pour discerner d'une manière sûre la part de la routine et celle de la véritable tradition.

Dans cette revue critique il nous faut accorder une place spéciale à deux musicologues qui ont joué, tous deux, un rôle particulier dans la question, quoique dans un sens opposé : *Kiltzanidès* et *Tzetzès*.

Le second, aujourd'hui professeur au Collège d'Arta en Thessalie, s'est fait remarquer par plusieurs travaux d'une érudition peu commune, à laquelle nous sommes heureux de rendre ici un juste hommage. Si l'on ne peut adopter toutes ses conclusions, ses écrits renferment du moins des matériaux précieux pour des recherches ultérieures ; ils nous ont été d'un grand secours.

Son premier travail, publié en 1874, en allemand, est une brochure de 134 pages in-8° (3). C'est un essai de *démonstration a priori* en faveur de l'identité de la musique byzantine avec la musique antique. L'écrit est une heureuse réfutation des attaques dédaigneuses de M. Westphal contre l'œuvre musicale des Byzantins (4).

Les preuves sont puisées dans les témoignages plus ou moins directs des Pères de l'Église, et surtout dans les textes théoriques et mélodiques du moyen âge ; elles méritent une sérieuse attention.

Ainsi nous lisons d'une part, que la nomenclature de la musique d'église avec ses termes πρῶτος, δεύτερος (*premier*, *second* modes)

1. *Musica sacra* de Gand, janvier 1899.

2. Nous ne pouvons donc pas partager la manière de voir du R.P. Thibaut, Assomptioniste, lorsqu'il dit que « il eût été préférable... pour les Hellènes d'accepter notre notation diastématique sur lignes » (*La musique byzantine*, dans la *Tribune de St-Gervais* déc. 1898, p. 269). Dans l'état actuel des choses, les Grecs y auraient, sinon tout, au moins beaucoup perdu.

3. *Uber die altgriechische Musik in der griechischen Kirche*, von Dr Johannes Tzetzès. München, Kaiser, 1874.

4. *Metrik der Griechen und Römer*, 1er vol. Leipzig, 1867.

etc. (1), βαρύς *(grave)*, et les φθοραί (altérations) (2) était employée déjà dans l'antiquité, sinon par les « harmoniciens », du moins par les praticiens (3); d'autre part, que les octaves modales, les échelles de transposition, les genres et les nuances continuèrent à être non seulement connus, mais employés dans la pratique musicale de l'Église grecque. On en voit, dit M. Tzetzès, des traces indubitables dans la notation neumatique des Grecs. Les combinaisons d'échelles qui en résultent, montent au chiffre respectable de 96 (quatre-vingt-seize), richesse et variété de ressources dont l'Église grecque peut justement se glorifier vis-à-vis de l'Église latine qui n'en possède que huit ou douze. Cet état de choses s'est conservé intact jusqu'à la réforme du chant ecclésiastique réalisée en 1818. Les auteurs de cette réforme, il est vrai, ont transcrit dans la notation qu'ils avaient inventée bon nombre de mélodies telles que la tradition orale de leur temps les leur offrait ; mais dans d'autres ils ont introduit des altérations. Ignorant les vrais principes de la musique byzantine, ils se sont guidés sur la théorie musicale des Occidentaux pour arranger, réformer, croyaient-ils, la musique de leur Église.

M. Tzetzès cite comme exemple le chant Τὸν τάφον σου Σωτήρ (4) que l'ancienne notation assignait au mode dorien. Nos réformateurs, dit-il, remarquant que le premier mode latin (nommé par eux dorien) correspondait au type phrygien et que la mélodie chantée dans l'octave phrygienne, changeait complètement de caractère, se trouvèrent fort embarrassés et crurent ne pouvoir mieux se tirer d'affaire qu'en l'assignant au genre chromatique (5).

Pour notre part, nous craignons que cet exemple allégué contre l'authenticité du chant actuel (pas plus que ceux cités par l'auteur, p. 55, note 1, en sa faveur) ne milite contre sa propre thèse. Nous y reviendrons. Mais que dire de l'inculpation en elle-même ? Les adhérents du groupe réformateur seront étrangement surpris de voir mise en cause dans la décadence de la musique grecque cette même musique latine qu'ils auraient voulu prendre comme modèle dans leur œuvre de réforme. Mais qu'ils se tranquillisent. Hâtons-nous de le dire, huit ans plus tard, l'auteur fut amené, par des

1. Bryennios, *Harmonica*, Lib. III, sect. 4. — Tzetzès, *l. c.*, p. 24.
2. Aristide Quintilien les nomme φθόροι, p. 254. — Tzetzès, *l. c.*, p. 25. Cf. ib., p. 55, note 2.
3. Bryennios (l. c.) les nomme νεώτεροι τῶν μελοποιῶν. Westphal (*Metrik*, I, § 27a) entend par ceux-ci les « praticiens contemporains de Bryennios, die praktischen Musiker der Bryennischen Zeit ». Mais M. Tzetzès démontre par le contexte et par des textes parallèles de Ptolémée qu'il ne peut s'agir que des praticiens *postérieurs* (νεώτεροι) à Pythagore et Terpandre désignés, eux, sous le nom de παλαιοί et πρῶτοι τῶν παλαιῶν.
4. Nous le retrouvons dans le Νέον Εἱρμολόγιον de Τσικνόπουλος, Athènes chez Michalopoulos, 1895, p. 339.
5. Tzetzès, *l. c.*, p. 74, note ; — cf. p. 55, note 1.

études ultérieures, à modifier sa manière de voir sur ce point, ainsi que sur quelques autres.

Dans une dissertation très érudite, lue à la réunion du syllogue du « *Parnassos* » et publiée dans le bulletin de cette société ([1]), il avoue l'erreur qu'il avait commise en concluant de la musique actuelle à celle des époques précédentes. Les modifications qui ont créé l'état actuel de la musique grecque datent surtout de la prise de Constantinople. Cet événement forme, sous ce rapport, une ligne de démarcation qu'il est aisé de constater. Antérieurement à cette date la musique d'église était de tout point semblable à l'antique musique hellène du genre diatonique et par conséquent aussi à la musique occidentale. Les deux autres genres avaient été manifestement exclus du sanctuaire dès les origines. La meilleure preuve de ce fait est que la notation ancienne, dite damascénienne, ne connaît ni signe ni enichima (ἐνήχημα) ([2]) autres que ceux du genre diatonique. Depuis cette date, au contraire, la musique fut insensiblement envahie et transformée par l'élément oriental, et finit par être complètement « arabisée, turquisée, persisée ». C'est l'état où elle se trouve aujourd'hui. Il n'y a d'ailleurs rien en cela qui doive étonner, vu que les maîtres de musique ont été formés par des professeurs imbus des principes de la musique turque. On reproche à Pétros Péloponnésios ([3]) d'avoir été l'un des principaux agents de cette funeste influence : musicien des plus remarquables du XVIII[e] siècle, parfaitement versé dans la musique turque, il était l'habitué de la cour du sultan autant que du temple du Seigneur des armées. Il devint, par l'intermédiaire de Pétros Byzantios, son élève immédiat, le vrai maître de ceux qui nous ont dotés du système actuel : Chrysanthos, Chourmouzios, Grégorios, etc. De fait la théorie d'aujourd'hui repose sur les bases de la musique arabo-persane, ainsi que Chrysanthos l'avoue lui-même dans son grand ouvrage.

Sans doute, continue l'éminent écrivain, il y a eu des changements aussi à d'autres époques, aux V[e], VIII[e], XII[e], XV[e] siècles ; mais c'est surtout depuis la prise de la Capitale de l'Empire d'Orient que tout a été bouleversé et que le chant nasillard des Asiatiques a remplacé la musique *polyphone* usitée dans l'ancienne Église byzantine.

1. Παρνασσός, t. VI, 1882.

2. L'ἐνήχημα est ce que les Latins ont appelé *neuma*. C'est la formule mélodique caractéristique de chaque mode exécutée sur des syllabes conventionnelles telles que *Noanoeane*, *Noeagis*, etc., (voir Aurélien de Réomé, ch. IX, et autres auteurs Latins), chez les Grecs, ανανεανες, νεανες, etc.

3. Mort en 1777. Papadopoulos lui consacre un chapitre relativement long dans son Συμβολαί, p. 314-324.

Nous avons souligné le mot *polyphone*. En effet, la thèse complète et véritable, que M. Tzetzès tend à démontrer, est que l'Église byzantine aurait reçu en héritage des anciens Hellènes la culture et l'usage de la musique polyphone, musique de tout point semblable à la polyphonie occidentale. Il n'entre pas dans la présente étude d'examiner une question aussi complexe et aussi débattue que celle de l'emploi de la polyphonie chez les anciens et conséquemment chez les Byzantins. Il nous suffit de relever la conclusion pratique qui se dégage des développements du savant musicologue, à savoir, la réforme de la musique grecque au sens et sur le modèle de la polyphonie occidentale. M. Tzetzès est donc venu finalement se ranger du côté des innovateurs et, à moins de nous tromper, s'est éloigné par là même de la solution dont il paraissait cependant si rapproché. En attendant, nous sommes heureux de profiter des précieuses lumières dont l'éminent écrivain a éclairé plusieurs points obscurs de la musique byzantine.

Si M. Tzetzès fait à la musique grecque d'aujourd'hui un reproche de ses relations avec la musique turque ou arabo-persane, M. Kiltzanidès, au contraire, lui en fait un titre de gloire. Dans un ouvrage publié en 1881 (1) il cherche à assimiler et à réduire aux huit modes (ἦχοι) grecs les 92 (quatre-vingt-douze) (2) échelles (μακάμια) des Arabo-persans. La description qu'il en donne est empruntée aux musiciens arabo-persans : elle est par là même très minutieuse ; car cette musique n'ayant pas de notation, les maîtres doivent y suppléer par l'enseignement oral et déterminer par beaucoup d'explications ce que nous marquerions par un simple signe. La science ne peut qu'y gagner, car nous sommes mis à même de vérifier chacune des assimilations de modes proposées.

Le travail de M. Kiltzanidès est d'ailleurs loin d'avoir le mérite personnel de ceux de M. Tzetzès. Sans doute il peut s'appuyer sur l'expérience personnelle de quarante années d'étude et de pratique de la musique ecclésiastique ; ce qui est beaucoup dire. Mais ce qui

---

1. Μεθοδικὴ διδασκαλία θεωρητικὴ καὶ πρακτικὴ... τοῦ γνησίου ἐξωτερικοῦ μέλους τῆς καθ' ἡμᾶς ἑλληνικῆς μουσικῆς κατ' ἀντιπαράθεσιν πρὸς τὴν ἀραβοπερσικὴν ὑπὸ Π. Τ. Κηλτζανίδου Προυσσαέως... ἐν Κωνσταντινουπόλει 1881.

2. C'est le chiffre effectif que nous avons compté nous-mêmes. Dans les prolégomènes (ζ') M. Kiltzanidès parle d'au delà de 100 échelles. Mais il doit avoir mal compris le texte de Kandemiris. Il est aisé de s'en rendre compte par ce qu'il dit lui-même dans le n° ή des προλεγόμενα. Il y énumère, en suivant Kandemiris, « d'abord 12 gammes authentes (κύρια), puis 13 gammes dérivées (κύριοι σιουπέδες), enfin les gammes altérées (καταχρηστικοὶ σιουπέδες), [le tout?] au nombre d'au delà de 90 ». Nul doute que Kandemiris n'ait voulu désigner par ce chiffre la *somme totale* des gammes, en y comprenant les 12 authentes et les 13 dérivées, puisque cela s'accorde avec la somme totale des exemples ; M. Kiltzanidès, au contraire, le prit pour la somme des gammes altérées seules.

donne une valeur particulière à son ouvrage, c'est qu'il a pu mettre à profit deux études inédites « sur la musique profane », dont il a découvert les autographes à la Bibliothèque patriarcale de Constantinople ; elles sont de Galéati Meschouréi Osmanié et de Dimitrios Kandemiris (1).

Ce dernier, mort en 1723 Gouverneur de la Moldavie, était très versé dans la science et l'art de la musique arabo-persane : il avait parcouru en tous sens la Turquie, l'Arabie, la Perse, et consulté les maîtres les plus savants. On savait qu'il avait rédigé en grec et en turc l'ouvrage où il exposait les résultats de ses études, mais jusqu'à l'heureuse découverte de M. Kiltzanidès, on avait cru l'exemplaire grec perdu (2). Le manuscrit de Galéati a été analysé par le même érudit dans la réunion du Mousikos Syllogos tenue à Constantinople le 16 juin 1864.

L'ouvrage de M. Kiltzanidès, bien que de seconde main, constitue cependant une source importante et presque unique en langue grecque (3) pour la connaissance des rapports entre les musiques byzantine et arabo-persane. Aussi a-t-il été manifestement et largement mis à contribution dans plusieurs essais parus depuis sa publication en 1881, p. ex. dans le travail déjà cité de M. Tzetzès (4). Le lampadaire Stephanos lui emprunte le tableau synoptique des modes grecs et arabo-persans inséré dans sa méthode (5) et utilisé à son tour par le R. P. Dechevrens dans le 4e volume de ses *Études de science musicale* (6).

On comprendra sans difficulté que M. Kiltzanidès n'est pas du groupe des réformateurs. Cependant il aura servi indirectement l'œuvre de la réforme en permettant aux érudits de vérifier les rapports de la musique byzantine avec la musique turque et d'apprécier à sa juste valeur le reproche qu'on lui en fait.

Il reste à ce propos une remarque intéressante à faire. M. Kiltzanidès semble voir dans ces rapports, non pas des rapports de filiation, d'influence subie par la musique grecque, comme M. Tzetzès et les réformateurs, mais, si je puis employer ce terme, des rapports de parenté collatérale, basée sur une origine, une évolution

1. Kiltzanidès, *l. c.* prolégom. — Papadopoulos, *Συμβολαί*, p. 308. Les ouvrages respectifs des deux auteurs portent le même titre : Περὶ τῆς ἐξωτερικῆς μουσικῆς.

2. Chrysanthos, Θεωρητικὸν μέγα, p. XXXVIII.

3. En français nous avons Daniel, *Musique arabe. Ses rapports avec la musique grecque et le chant grégorien.* Alger, 1863 et 1879. Mais outre qu'il se place plutôt au point de vue de la musique arabe que de la musique grecque, cet auteur n'est pas aussi détaillé que Kiltzanidès.

4. Περὶ τῆς κατὰ μεσαίωνα ἱερᾶς μουσικῆς, dans *Parnassos*, t. VI, 1882, p. 550 ss.

5. Κρηπὶς, ἤτοι νέα στοιχειώδης διδασκαλία... τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς μετὰ... συνοπτικῆς ἐξηγήσεως τῆς ἐξωτερικῆς μουσικῆς, Constantinople, 1800.

6. Paris, 1898.

et une tradition communes : de là, la ressemblance entre les deux musiques. Nous pourrons plus loin nous rendre compte de ce qu'il peut y avoir de fondé dans cette manière de voir. Elle est en tout cas parfaitement conciliable avec les faits allégués à l'appui de l'opinion contradictoire touchant la « turquisation » de la musique grecque. Tel est, p. ex., le fait de Pétros Péloponnésios cité plus haut, fait que M. Tzetzès (1) et M. Fétis (2) ne craignent pas de généraliser, en disant que les meilleurs chantres de l'Église grecque du XVIIe et du XVIIIe siècle étaient aussi les plus habiles dans la musique profane et qu'ils étaient plus recherchés à la Cour du Sultan que les musiciens turcs eux-mêmes, qu'ils surpassaient de beaucoup par leurs talents et leur goût pour le chant et la composition musicale (3).

On est à se demander comment la chose était possible, si la musique pratiquée par les artistes grecs n'avait pas des traits de ressemblance avec l'art arabo-persan et ne prédisposait même pas particulièrement à la pratique de celui-ci. Ne pourrait-on pas être tenté de croire que les oppresseurs des Hellènes leur auront demandé de préférence des chants de leur nation, tout comme les Chaldéens demandèrent les cantiques de Sion aux captifs de Jérusalem ? L'influence aurait été alors inverse ou pour le moins réciproque. Mais laissons là les conjectures.

Nous avons tâché de résumer dans ce qui précède, les principales opinions au sujet de la musique ecclésiastique grecque et de sa réforme. La conclusion que le lecteur aura tirée lui-même, c'est que le problème n'est pas résolu. Pas d'explication scientifique qui satisfasse, pas de remède pratique qu'on puisse accepter sans compromettre les destinées mêmes du chant ; le seul qu'on puisse admettre temporairement avec les conservateurs, c'est d'en soigner l'exécution, en attendant que l'étude du passé en ait révélé la véritable nature. En effet, comme nous le disions au commencement de ce chapitre, si l'on est incertain sur le choix des remèdes immédiats, c'est que la nature du mal échappe à la diagnose des hommes de l'art ; et elle échappe, parce que la nature, l'organisme même du chant, le principe qui règle ses intervalles, est resté inconnu jusqu'à ce moment. Pas plus que Kircher (*Musurgia universalis*), au

1. Παρνασσός, t. VI, 1882, p. 531.
2. *Histoire générale de la musique*, II, p. 395.
3. M. Fétis (l. c.), mentionne le Grec *Chivéli-Oglou Sorgaki* comme un des chanteurs les plus renommés du temps de l'empereur Mahmoud, et l'air nommé *iskia samaïsi* composé à cette époque, par un Grec, comme une des pièces restées célèbres à Constantinople et dans l'Asie Mineure jusque dans la première partie du XIXe siècle.

XVII[e] siècle, Gerbert (*De cantu*, etc.) (1), au XVIII[e], Villoteau (2) et Kiesewetter (3), dans la première moitié du XIX[e], les auteurs plus récents, tels que M. Christ (4), M. Bourgault-Ducoudray *(l. c.)*, MM. Riemann (5) et Reimann *(l. c.)*, M. Papadopoulos, M. Gastoué (6), le R. P. Thibaut (7) n'ont pu en pénétrer le secret, malgré les essais très sérieux tentés à l'aide de la science et de la critique moderne.

A l'exemple de ces écrivains, nous avions compris qu'il fallait demander la solution de la question aux textes théoriques et mélodiques du moyen âge, qu'il fallait exhumer les trésors cachés dans les bibliothèques et réaliser pour le chant byzantin ce que Gerbert, le grand abbé bénédictin de St-Blaise, puis de Coussemaker et, à notre époque, D. Pothier et les Bénédictins de Solesmes ont entrepris pour le chant grégorien.

Nous nous sommes efforcé de rechercher le secret de la véritable tradition byzantine. Les multiples comparaisons, les expériences musicales que nous avons faites au cours de nos études, jointes à l'examen réfléchi des auteurs et des livres liturgiques grecs, nous ont amené, espérons-nous, à retrouver sa trace. Voici le résultat de nos travaux.

1. Le savant abbé de St-Blaise attribue la décadence de la musique grecque principalement à l'ignorance des maîtres de chant. Il se plaint de n'avoir pu trouver pendant tout son séjour à Rome un seul parmi les nombreux Grecs qui y affluaient, avec lequel il eût pu conférer sur leur art musical. Voir les témoignages de différents auteurs qu'il recueille à ce propos (t. II, p. 261). D'autre part, il leur reconnaît en général plus de modération et de suavité dans l'usage de la voix qu'aux chantres occidentaux : « Hodieque apud Graecos quos saepe psallentes audivi, indiscriminatim majorem vocis concinnitatem moderationemque audire est quam apud nos in Occidente.» *Ib.*, p. 86.

2. *De l'état actuel de l'art musical en Égypte*, Paris, 1812 et 1826, ch. IV.

3. *Uber die Musik der neueren Griechen*, Leipzig, 1838. Cf. Yorij d'Arnold, *Réponse à Misaëlidès*, Moscou, 1893.

4. *Die Harmonik des Bryennios*, dans « *Sitzungsberichte der bayr. Akademie der Wissensch.*» 1870, II, p. 244. — *Beiträge zur kirchlichen Litteratur der Byzantiner*, 1870. — *Anthologia graeca carminum christianorum*, Leipzig, 1871, Prolegomena.

5. *Uber die μαρτυρίαι der byzantinischen liturgischen Notation* dans « *Sitzungsberichte* » etc., 1882, II, p. 38-58. — Cf. Sulzer, *Geschichte des transalpinischen Dacien*, 1781.

6. Voir les articles publiés sur la matière dans la *Tribune*, janv., mars, mai 1897 et janvier , mai, juin 1899.

7. *La musique byzantine*, dans la *Tribune* octobre, nov., déc. 1898. L'auteur dit entre autres que les nombreux écrits publiés depuis un quart de siècle n'ont fait qu'exposer « les prolégomènes de l'art byzantin » (oct., p. 220). Le reproche adressé plus loin aux Grecs de faire « de la question des intervalles le point capital de leur musique » (déc., p. 270) prouve la même chose. Le lecteur trouvera dans le cours de ces articles de nombreuses indications bibliographiques (surtout p. 272-274) qui peuvent compléter ce que nous avons dit plus haut. A cette occasion nous aimons à signaler l'étude publiée par le même auteur dans le *Byzantinische Zeitschrift* (1899), sur le chant ekphonétique (= les récitatifs liturgiques).

III.

L'ANCIENNE TRADITION BYZANTINE.

Nous avons exposé dans un premier article le problème que présentent la théorie et la pratique musicales de l'Église grecque. Dans un second article, nous avons passé en revue les essais tentés pour le résoudre. A notre tour maintenant de présenter une solution que nous soumettons au jugement du lecteur.

Avant d'aborder notre sujet, nous tenons à rendre justice aux tentatives de ceux qui nous ont précédé. Si nous les avons nommées infructueuses, c'est qu'elles n'ont pas abouti, ce nous semble, à expliquer l'organisme intime et tout hérissé de difficultés de la musique byzantine. Elles ont pourtant réalisé de remarquables résultats au point de vue du déchiffrement des anciens documents. Aussi, outre les ouvrages que nous avons cités au cours des deux chapitres précédents, nous plaisons-nous à donner une mention spéciale aux travaux les plus récents de Gastoué (1) et du R. P. Thibaut (2). Ces savants auteurs ont ouvert ou du moins aplani plus que ne l'ont fait leurs devanciers, l'accès des sources qui doivent nous fournir et la solution du problème et le remède pratique au mal existant.

Mais, dans la question qui nous occupe, l'étude même des sources offre un danger qu'il importe de signaler. Dans le désir de vaincre les difficultés que la théorie présente, on s'efforce simplement de les tourner en interrogeant les anciens documents, sans tenir aucun compte des données fournies par les théoriciens actuels. On a la confiance d'en voir jaillir une synthèse pure, limpide, complète, qui viendrait redresser, voire même remplacer la théorie moderne et la rendre superflue. Cet espoir pourrait bien être déçu. En se passant de la doctrine existante, est-on bien sûr de saisir le vrai sens de l'ancienne? Non ; nous croyons, au contraire, que l'explorateur de

---

1. V. les articles déjà cités de la *Tribune* 1897, puis ceux de mai et de juin 1899 de la même revue et surtout le catalogue des mss. de musique byzantine dont l'auteur nous annonce la prochaine publication.

2. V. outre les articles cités plus haut (page précédente), « la notation de S. Jean Damascène » 1898, « les martyries » dans la *Revue byzantine de St-Pétersbourg*, 1899.

l'antiquité doit constamment se laisser guider par l'enseignement contemporain. Celui-ci nous semble représenter le cours d'un fleuve qui doit être remonté par quiconque veut en découvrir la vraie source. Chez les Latins, nous voyons qu'aujourd'hui la doctrine du chant grégorien est en substance encore la même qu'il y a huit siècles, tant l'enseignement du chant de l'Église occidentale est resté stationnaire. Pouvons-nous moins attendre de l'esprit éminemment conservateur des Grecs ? Assurément non. C'est pour ce motif que dans le présent travail, nous avons pris pour point même de départ la théorie actuelle, en cherchant à l'interpréter à la lumière des anciens documents.

Après cette remarque préliminaire, il nous reste à indiquer la division de notre étude. Nous condensons les résultats de nos investigations en une double thèse, dont le développement et les preuves fourniront matière à deux sections de ce dernier chapitre de notre étude.

Tout le système musical des Byzantins repose sur deux gammes : l'antique gamme dorienne et l'antique gamme lydienne. La vraie gamme du mode dorien ou mode de *mi* se retrouve dans le πρῶτος byzantin transposé un degré plus bas, sur le *re*, et, dans cette forme transposée, elle sert de base à la disposition et à l'ordre des huit modes de l'Ὀκτώηχος en général : section première.

La vraie gamme du mode lydien ou mode de *fa* sert de base particulièrement à la structure interne des modes autres que le πρῶτος et, en même temps, détermine certains phénomènes spéciaux de la musique byzantine, tels que l'emploi des soi-disant quarts de ton, la division de la gamme en 66 ou 68 parties, etc. : section deuxième.

Cette division nous amène à procéder dans notre première section d'une manière assez sommaire, en négligeant certains détails, entre autres les intervalles moindres qu'un demi-ton. L'examen en est réservé pour la seconde section.

SECTION A.

Nous voudrions donc établir dans cette première section la véritable identité du πρῶτος byzantin avec le dorien antique et conséquemment l'identité des autres ἦχοι avec les autres modes antiques, conformément à la théorie byzantine. Nous consacrerons un premier paragraphe à l'exposé détaillé de notre première thèse. Dans les paragraphes suivants nous donnerons les preuves sur lesquelles nous

fondons notre manière de voir, à savoir : 1° comme argument extrinsèque, le caractère traditionnel de la théorie byzantine sur ce point ; ensuite, comme arguments intrinsèques : 2° le système de la Roue ; 3° les martyries ou signes caractéristiques des notes modales ; 4° les anciens noms de ces signes ; 5° l'ancien solfège (παραλλαγή) ou chant de la Roue ; 6° un autre solfège (παραλλαγή) ancien ou formule de chant résumant les propriétés distinctives et les rapports mutuels des huit modes ; 7° les vestiges qu'on en retrouve dans le chant grégorien. Nous y rattacherons encore quelques conclusions touchant la tonalité des modes grégoriens. Enfin, nous indiquerons dans un 9e et dernier paragraphe la manière dont notre interprétation devra s'appliquer pratiquement aux textes notés, tant anciens que modernes.

Nous aurons à toucher incidemment encore quelques autres points ayant trait à notre sujet. D'autre part, la plupart des arguments que nous proposons, étant déjà par eux-mêmes des problèmes à résoudre, réclament un examen long et attentif. Toutefois, dans leur développement, ils se complètent mutuellement et contribuent tous à appuyer et corroborer la doctrine que nous cherchons à établir.

§ 1. *Les anciens modes et les ἦχοι byzantins.*

La correspondance établie par les théoriciens grecs entre les modes byzantins et les anciens modes a généralement rencontré aussi peu de créance et d'attention que celle établie par les théoriciens médiévaux latins entre les modes grégoriens et les modes de l'antiquité. Pas plus là qu'ici, elle ne paraît vraisemblable. Le lecteur pourra juger par lui-même du bien fondé de cette attitude des savants par le tableau suivant. Sous la lettre A on lit les noms des anciennes octaves modales, dorien, phrygien, lydien, etc., écrits chacun en face de la note fondamentale correspondante. Les rubriques B et C portent les mêmes noms des modes accompagnés des numéros d'ordre des tons latins et grecs auxquels ils sont assimilés. Ils sont mis en face des notes réputées fondamentales, ou du moins principales de ces mêmes tons. Cette dernière observation touche surtout les modes ou ἦχοι byzantins qui semblent avoir dans les notes en question tantôt la note fondamentale (les deux modes inférieurs), tantôt le centre (les quatre modes du milieu), tantôt le terme aigu (les deux modes supérieurs) de l'octave modale correspondante.

Noms des Notes.	A Anciens modes.	Correspondance des anciens modes B avec les modes grégoriens d'après Hucbald.	C Avec les modes byzantins d'après les théoriciens modernes
βού mi e'	dorien		
πά re d'	phrygien	hypomixolydien IV (plagaux)	
νη do c'	lydien	hypolydien III (plagaux)	hypomixolydien $\frac{\lambda}{\pi}$ δ' (πλάγιοι)
ζω si h	mixolydien	hypophrygien II (plagaux)	hypophrygien βαρύς / hypolydien $\frac{\lambda}{\pi}$ β' (πλάγιοι)
κε la a	hypodorien	hypodorien I (plagaux)	hypodorien $\frac{\lambda}{\pi}$ α' (πλάγιοι)
δι sol g	hypophrygien	mixolydien IV (authentes)	mixolydien δ' (κύριοι)
γα Fa F	hypolydien	lydien III (authentes)	phrygien γ' (κύριοι)
βου Mi E	hypomixolydien	phrygien II (authentes)	lydien β' (κύριοι)
πα Re D		dorien I (authentes)	dorien α' (κύριοι)
νη Do C			
ζω Si H_1			

La série A procède par ordre descendant, les deux autres par ordre ascendant. Les limites, ou étendue des octaves modales elles-mêmes,s'obtiennent cependant d'une manière à peu près semblable dans les trois séries,c'est-à-dire,dans les quatre octaves supérieures (1) en descendant, dans les octaves inférieures (2) en montant. Dans la colonne C, on voit deux modes sur la même note *si* : le βαρύς (grave) et le πλάγιος β'. Ils diffèrent l'un de l'autre par l'étendue de l'octave ; dans le βαρύς, elle descend jusqu'à l'octave grave quelquefois encore plus bas, dans le πλάγιος β' dont le tableau ne représente que la variété « hirmologique » (3), elle n'arrive ordinairement pas au-dessous de la quinte grave Mi.

Le βαρύς que nous mettons dans ce tableau est la variété que les musiciens appellent βαρύς ἀρχαῖος « ancien », κατὰ τὸ πεντάφωνον συστημα, selon le systême pentaphone. La variété ordinaire de ce mode monte jusque *do*. Le πλάγιος δ' monte de son côté souvent jusque *ré*. Les deux derniers ἦχοι pourraient donc, à la rigueur,

1. Chez les Byzantins, dans les deux octaves supérieures.
2. Chez les Byzantins, dans les deux octaves inférieures.
3. Voir ci-dessus p. 12.

occuper chacun un degré plus haut que celui que nous leur avons assigné.

Du reste, nous ne pouvons indiquer ici que d'une manière générale les contours mélodiques des modes ; les détails en seront examinés plus tard. Aussi prions-nous le lecteur de ne point se préoccuper pour le moment de la sous-distinction des modes en authentes et plagaux (chez les anciens : modes avec ou sans le préfixe *hypo*), qui de fait se trouvent souvent mêlés ou intervertis dans l'Ὀκτώηχος, mais de n'envisager que les types généraux et communs, caractérisés chacun par sa base et son tétracorde fondamental : dorien, phrygien, lydien, etc.

Tout en tenant compte de ces observations, il saute aux yeux qu'il n'y a pas d'accord possible entre les données des trois colonnes, telles du moins qu'elles apparaissent dans le tableau. Ainsi, l'ancien mode dorien a pour note fondamentale *Mi*, le dorien tant latin que byzantin a *Ré*, tandis que *Mi* chez les Latins, représente la note fondamentale du phrygien, et, chez les Byzantins, celle du lydien : le *Fa*, pour les anciens Hellènes et pour les Latins est la base du type lydien ([1]), pour les Byzantins, celle du type phrygien, et ainsi de suite.

N'y a-t-il pas là une contradiction manifeste ? De fait, on a reconnu et expliqué depuis longtemps la méprise commise par les musiciens latins ([2]). Nous n'avons pas à nous en occuper ici.

Mais on n'a pas pu découvrir le mobile qui a poussé les Byzantins à leur assimilation. Ou plutôt, elle paraissait si étrange, qu'on la mettait d'emblée sur le compte de l'imagination orientale, d'une part, et de l'ignorance des anciens modes, de l'autre. En tout cas, on n'y attachait pas la moindre valeur scientifique. Nous avouons avoir partagé nous-même ce sentiment au moment où nous commencions nos recherches. Mais nos études ultérieures nous ont montré que la contradiction n'est qu'apparente, et que le problème renferme en quelque sorte sa solution en lui-même. Que si difficulté il y a, elle vient, sans doute, en partie, de l'ignorance qu'on déplore, mais plus encore d'une autre cause. La voici.

---

1. Encore une fois, nous faisons abstraction de la subdivision en modes authentes et plagaux.

2. C'est qu'ils ont suivi l'ordre des anciennes échelles de transposition, lesquelles, étant rangées par ordre de *hauteur absolue*, présentent nécessairement une série inverse de la série des modes pris dans une seule échelle commune et rangés par ordre de *hauteur relative*. En effet, les octaves modales procèdent en descendant les degrés de l'échelle commune et deviennent de plus en plus graves. Or pour mettre chaque mode au diapason convenable de la voix, plus une mélodie est grave, plus il faut la hausser au-dessus de sa position première. Voir Gevaert, *Musique de l'Antiq.*, I, pp. 266-267; *Mélopée*, pp. 19 et 26. Möhler, *Die griechische, griechisch-römische.... Musik.* Rom, 1898, pp. 38-39, etc.

Les théoriciens font la remarque expresse que les intervalles de la gamme hellène n'ont pas tous la valeur des intervalles homologues de la musique occidentale. Cependant, il n'y a pas de doute que ce ne soit précisément la comparaison des deux musiques, et surtout le contact des théoriciens byzantins avec les Latins, contact plus sensible encore depuis le commencement de ce siècle, qui les ont fait hésiter à appliquer partout ce principe d'une importance capitale. Ils ont même fini par l'oublier, ce semble, au point d'attacher à leurs notes peu à peu et approximativement la valeur des notes occidentales. Cet oubli, ou plutôt, cette sorte de transaction avec la musique latine, plus que toute autre chose, est donc, suivant nous, la cause de la contradiction et des difficultés qu'on s'efforce aujourd'hui vainement de résoudre. Ce sera le retour au principe, ce sera son application nette et complète qui dénouera ce nouveau nœud gordien.

Les degrés dont nous venons de parler sont *si* et -Mi (dans certains modes, le *la* en plus). Ils sont, suivant les théoriciens, plus bas dans la gamme hellène que dans la gamme occidentale. En baissant ces degrés d'un demi-ton (1), nous obtenons une gammme avec ♭♭, qui, entre les limites ré-Ré, retrace exactement les intervalles de l'ancienne gamme dorienne. En effet, il y a identité parfaite d'intervalles entre les échelles suivantes :

VIII VII VI V IV III II I
A. Ancienne gamme dorienne: Mi ½ Fa 1 Sol 1 la 1 si ½ do 1 ré 1 mi
(à lire de droite à gauche)
B. Gamme du dorien byzantin: Ré ½ Mi♭ 1 Fa 1 Sol 1 la ½ si♭ 1 do 1 ré.
I II III IV V VI VII VIII

La série B représente la gamme normale byzantine, qui, comme telle, renferme deux degrés bémolisés, *si* et *Mi* ; si bien que tout ce qui s'en écarte sera réputé chromatique. Les degrés comptés en montant donnent les numéros d'ordre et en même temps les notes fondamentales, ou du moins principales des ἦχοι ou modes byzantins. La garniture ♭♭ introduite dans la série, à laquelle on ajoute selon les cas un troisième ♭ dans les autres modes, permet de reconnaître d'une manière générale les anciens types modaux, conformément à la tradition byzantine. De cette façon :

I Ré avec la garniture ♭♭ donne le mode dorien,
II Mi » » ♭♭♭ » » lydien,
III Fa » » ♭♭ ou ♭♭♭ » » phrygien,
IV Sol » » ♭♭♭ » » mixolydien.

1. C'est avec intention et conformément à ce que nous disions au commencement, que nous faisons pour le moment abstraction de tout intervalle moindre que le demi-ton.

Voilà en substance la thèse que nous avons à prouver. Nous ne pouvons la préciser que dans la mesure où les arguments, à exposer incessamment, nous en fourniront les éléments.

§ 2. *Caractère traditionnel de la théorie byzantine sur la correspondance des modes.*

L'identification que nous venons d'exposer n'est pas aussi moderne que ne le pensent certains auteurs, tels que Christ (1), et, après lui, Bouvy (2). Elle est clairement attestée par divers documents du XVII[e] siècle et même du XIII[e]. Villoteau l'a rencontrée dans le ms de 1695 que son Maître Guébraïl lui a montré ; nous-même, nous l'avons retrouvée dans le ms 261 de la Bibliothèque Nationale de Paris, daté de 1289. Au verso du f. 241, on lit, en abréviations dont le sens ne laisse aucun doute, ces lignes ainsi accouplées :

α′	β′	γ′	δ′
δ	λ	φ	μ
$\frac{\lambda}{\pi}$ α′	$\frac{\lambda}{\pi}$β′	βαρύς	$\frac{\lambda}{\pi}$ δ′
δ	λ	φ	μ

Ces abréviations sont écrites tout au long dans le ms 11389-91 de la Bibliothèque Royale de Bruxelles (XVII[e] s.) (3) au f. 6[v], où le nom du mode est chaque fois accompagné de sa « martyrie » ou signe caractéristique. Voici le texte : Ὁ πρῶτος ἄ λέγεται δώριος, ὁ δεύτερος ὒ λύδιος, ὁ τρίτος π̄ φρύγιος, ὁ τέταρτος δ̈ μιξολύδιος, ὁ πλάγιος ά $\frac{\lambda}{\pi}$ἄ ὑποδώριος, ὁ πλάγιος β′ ὑπολύδιος, ὁ πλάγιος Γ ἤγουν ὁ βαρὺς ζ̄ (4) ὑποφρύγιος, καὶ ὁ πλάγιος δ̈ $\frac{\lambda}{\pi}$δ̈ ὑπομιξολύδιος.

Le sens de ces paroles nous est déjà connu par notre tableau : « le premier mode est appelé dorien ; le second, lydien ; le troisième, phrygien ; le quatrième, mixolydien ; etc. »

Les auteurs que nous venons de citer opposent à ces témoignages celui de Bryennios, « harmonicien » du XIV[e] siècle, qui, disent-ils, établit une correspondance des ἤχοι et des anciens modes toute différente de celle des théoriciens actuels. Or, ajoute le P. Bouvy, « il résume la tradition byzantine » de son époque.

1. *Anthol.*, p. CXX.
2. *Poètes et mélodes.* Nîmes, Maison de l'Assomption, p. 247-248.
3. Cf. aussi les ms 3088 de la *Bib. Nat.* de Paris et III-19 de la *Bibl. Barber.* (XV[e]-XVI[e] s.)
4. Faute de type spécial, nous mettons un ζ couché. Le vrai signe sera représenté et expliqué plus loin.

A lui tout seul, le témoignage de l'écrivain byzantin, fût-il interprété exactement, n'infirmerait en rien celui du ms. 261 de Paris, qui lui est antérieur. Mais l'interprétation de nos contradicteurs est sujette à discussion. Le contexte montre clairement que Bryennios n'entend pas parler des ἦχοι de l'Église grecque, mais d'une nomenclature similaire employée déjà par les anciens praticiens (1) pour désigner par un numéro d'ordre les échelles de transposition, en commençant par *la plus élevée*. Bryennios le dit lui-même en termes exprès (2). De fait, la série de Bryennios est identique à celle que donne M. Gevaert (3) d'après Ptolémée. Pour avoir les ἦχοι de Bryennios, on n'a qu'à donner des numéros d'ordre aux tons de Ptolémée énumérés chez M. Gevaert, sauf à réserver le numéro 1, πρῶτος, pour l'hypermixolydien (non hypomyxolydien, comme dit Bouvy), qui manque dans ce dernier.

Voici le tableau qui résulte de cette combinaison :

Dénominations primitives selon Ptolémée, d'après M. Gevaert.	Dénominations postérieures à Pythagore, selon Bryennios
[1. Ton hypermixolydien.]	ἦχος πρῶτος.
2. Ton mixolydien	ἦχος δεύτερος.
3. Ton lydien	ἦχος τρίτος.
4. Ton Phrygien.	ἦχος τέταρτος.
5. Ton Dorien.	πλάγιος πρῶτος.
6 Ton hypolydien.	πλάγιος δεύτερος
7. Ton hypophrygien	βαρύς.
8 Ton hypodorien.	πλάγιος τέταρτος.

1. Voir Tzetzès, l. c., p. 24. D'après Westphal (*Metrik*, I, 85, 318,) cet usage remonterait, au plus tard, aux derniers siècles de l'empire romain. Cf. Christ, *Anthol.*, p, CXIX-CXX. et *Die Harmonik des Bryennios* dans *Sitzungsberichte der bayr. Akad. der Wissensch.*, 1870, II, p. 266.

2. « Ὁ ὀξύτατος δὲ πάντων ὑπερμιξολύδιος κέκληται, ὃς καὶ ἦχος πρῶτος ὑπὸ τῶν μελοποιῶν λέγεται. » p. 489. M. Gastoué, qui transcrit (« *Tribune* », juin 1899, p. 147) le tableau de Christ et de Bouvy, fait erreur en le faisant lire de bas en haut et en assignant successivement aux ἦχοι de Bryennios les notes ascendantes Ré, Mi, Fa, Sol etc.

3. *Mus. de l'Antiq.*, I, p. 258, tableau. Du reste, Bryennios (p. 389) a trouvé dans le même Ptolémée les *huit* tons de transposition. Il le dit dans ces mots : « Κατὰ μὲν τὸν Ἀριστόξενον τόνοι εἰσὶ τρισκαίδεκα . . . κατὰ δὲ τὸν Πτολεμαῖον ὀκτώ· ὑποδώριος, ὑποφρύγιος, ὑπολύδιος, δώριος, φρύγιος, λύδιος, μιξολύδιος, ὑπερμιξολύδιος ». D'où provient l'omis-

Si le πρῶτος de Bryennios est le ton le plus élevé, il est évident que son δεύτερος ne peut être que celui qui le suit en descendant. Donc, si le premier est, p. ex. le ton de *mi* ou de *ré*, le second ne peut être que le ton de *ré* ou de *do*, et jamais le mode de *Mi*, comme c'est le cas pour le δεύτερος byzantin. De même, le τρίτος ne peut être que le ton de *do* ou de *si*, jamais celui de *Fa*, comme chez les Byzantins, etc. Nous sommes donc en droit de conclure que Bryennios ne peut pas avoir eu en vue les ἦχοι byzantins.

Le contexte de l'exposé de Bryennios fait ressortir encore cette conclusion d'une façon indubitable. En effet l'érudit byzantin avait donné (p. 483) une autre nomenclature, également par numéros d'ordre descendant, ἦχος πρῶτος, etc., πλάγιος πρῶτος, etc., toute différente de celle qu'on vient de lire. S'il entendait désigner par ses ἦχοι les ἦχοι ecclésiastiques, ne serait-il donc pas en contradiction avec lui-même ? Mais non, là pas plus que dans le passage qui nous occupe, il n'a entendu parler des modes de l'Église grecque : il expose simplement une seconde manière de désigner les modes au moyen de numéros d'ordre. Ceux-ci, également employés par les mêmes μελοποιοί, sont introduits, non plus selon le principe de la *hauteur absolue* de la mélodie, mais selon la place *relative* occupée par chaque octave dans le système parfait non transposé, ou dans l'échelle commune. En effet, Bryennios distingue nettement entre les deux ordres, descendant tous les deux, lorsqu'il nomme les octaves du premier, εἴδη τοῦ μέλους, ou τῆς μελῳδίας (ordre de la hauteur absolue), celles du second, εἴδη τοῦ ἡρμοσμένου (ordre du système non transposé). A la p. 410, il taxe « d'inexpérience, ou plutôt d'ignorance », ceux qui confondent ces deux ordres, et donnant un exemple pratique, il démontre qu'un même ton peut être à la fois ἦχος πρῶτος et ἕβδομος (1er et 7me) suivant le principe d'ordre adopté (1).

sion de ce dernier mode chez M. Gevaert ? Il est vrai que, plus loin (p. 410), Bryennios lui-même ne tient pas compte du ton et du mode hypermixolydien ou hypomixolydien. — Digne de remarque est encore *l'ordre ascendant* dans lequel Bryennios énumère ici *les mêmes tons de transposition*. Cf. Tzetzès l. c. p. 27.

1. Au même endroit encore, il insinue la possibilité d'autres ordres d'énumération : p. ex. celui de compter de bas en haut. Voir ci-dessus note 3.

Nous donnons ici ce second tableau (1) :

Dénominations primitives des modes	Dénominations postérieures à Pythagore
(1) mi - Mode dorien	ἦχος πρῶτος
re - Mode phrygien	ἦχος δεύτερος
do - Mode lydien	ἦχος τρίτος
si - Mode mixolydien.	ἦχος τέταρτος
la - Mode hypodorien	ἦχος πλάγιος πρῶτος
Sol - Mode hypophrygien	ἦχος πλάγιος δεύτερος
Fa - Mode hypolydien.	ἦχος βαρύς
Mi - Mode hypomixolydien.	ἦχος πλάγιος τέταρτος

Ici encore Bryennios dit expressément que le mode *le plus éleve* a été l'ἦχος πρῶτος, désignant nettement le mode de *mi*. Il en résulte que, dans aucun des deux tableaux de cet écrivain, la colonne des ἦχοι ne peut indiquer les ἦχοι ecclésiastiques (2), mais que ce sont des dénominations librement employées dans la pratique de la musique classique, bien antérieurement à l'époque de Bryennios. Aussi dit-il lui-même, ainsi que le fait justement remarquer Tzetzès, que les musiciens *appelèrent* (ἐκάλεσαν) les modes de ces noms et non les *appellent*.

Un passage du traité de l'Hagiopolitès, ms. grec n° 360 de la Bibliothèque Nationale de Paris (3), que M. Gastoué oppose « à ceux qui espéreraient retrouver dans la tradition byzantine les noms des modes de l'antiquité » (4), doit être interprété dans le sens du pre-

1. « Le système parfait comprenant deux octaves, l'une aiguë, l'autre grave, composée chacune de deux tétracordes, l'un aigu, l'autre grave, les praticiens (μελοποιοί) appelèrent communément et justement ἦχος πρῶτος la gamme qui a pour mèse [commencement] le ton *le plus élevé* du tétracorde grave de l'octave supérieure », c.-à-d. mi. — Mèse indique le *milieu de la double octave* modale, et par conséquent la note fondamentale ou le terme de l'octave simple. Cf. Tzetzès, *l. c.*; Gevaert, *Musiq. de l'Ant.*, I, 258, et surtout *Mélopée App.*, p. 367, note, etc...

2. Christ, *Die Harmonik des Bryennios*, dans *Sitzungsber. der bayr. Akad. der Wissensch.* 1870, II p. 266 donne les deux séries de Bryennios en prenant, dans l'une et dans l'autre, les ἦχοι de Bryennios pour les ἦχοι ecclésiastiques. Conséquemment, il dit en note, que c'est par erreur que Philoxenos et Margaritès renversent l'ordre et nomment l'ἦχ. β' λύδιος, et l'ἦχ. γ' φρύγιος. Selon nous, l'erreur n'est pas du côté des théoriciens grecs.

3. Attribué par Vincent au XIII[e] s., par M. Gastoué au XIV[e] (« XVI[e] s. », dans la *Tribune*, est une simple faute d'impression.

4. « *Tribune* », juin 1899, p. 146-147.

mier tableau de Bryennios. La série donnée dans le document médiéval lui est même identique, à deux exceptions près : L'Hagiopolitès suit un ordre inverse à celui de Bryennios et nomme hypomixolydien ce que ce dernier appelle hypermixolydien.

On pourra en juger mieux encore par la juxtaposition des deux séries :

Dénominations des anciens tons de transposition.			
A Par numéros d'ordre descendant (Bryennios)		B Par numéros d'ordre ascendant (Hagiopolitès et Bryennios p. 389)	
hypermixolydios	ἦχος α'	hypomixolydios	ἦχος πλ. δ'
mixolydios	ἦχος β'	mixolydios	ἦχος βαρύς
lydios	ἦχος γ'	lydios	ἦχος πλ. β'
phrygios	ἦχος δ'	phrygios	ἦχος πλ. α'
dorios	ἦχος πλ. α'	dorios	ἦχος δ'
hypolydios	ἦχος πλ. β'	hypolydios	ἦχος γ'
hypophrygios	ἦχος βαρύς	hypophrygios	ἦχος β'
hypodorios	ἦχος πλ. δ'.	hypodorios	ἦχος α'

Ainsi donc, la tradition byzantine sur l'identité des ἦχοι avec les anciens modes demeure tout entière sans être ébranlée jusqu'à présent par aucun document. Le sera-t-elle par quelque découverte que nous réserve l'avenir ? Nous ne le pensons pas, d'autant plus qu'elle s'appuie sur des arguments intrinsèques. Nous allons en produire quelques-uns dans les paragraphes suivants.

§ 3. *Le système de la Roue* (τροχός).

Les théoriciens grecs nous disent que « le premier mode (πρῶτος) se chante d'après le système de la Roue ». Pour comprendre la portée de cette proposition, il faut avant tout savoir en quoi consiste ce système

Nous avons déjà vu (1) qu'il procède par tétracordes (= séries de quatre notes) séparés les uns des autres et semblables entre eux, c.-à-d., ayant tous le demi-ton respectivement à la même place ; par ex.:

Ré I Mi ½ Fa I Sol | la I si ½ do I ré | mi I fa ♯ ½ sol I la |
I II III IV I II III IV I II III IV

si I do ♯ ½ ré I mi | etc.
I II III IV

Chacun de ces tétracordes a le demi-ton du deuxième au troisième degré. Nous avons de même constaté l'identité de ce système avec celui enseigné par l'auteur du traité latin « Musica Enchiriadis » du IXe ou Xe siècle. Un examen plus détaillé nous en fournira maintenant des conséquences précieuses à recueillir.

Tout d'abord, dit l'auteur médiéval, en chantant les tons d'après cet ordre, la même série d'intervalles se répète, non au huitième ton, comme dans le système de l'octave, mais au neuvième. Il ne parle pas du sixième ton, où la même série semble se répéter aussi. Pourquoi cela ? N'est-ce pas parce qu'il considère les deux premiers tétracordes comme un couple constituant un tout complet, un τροχός ou système tétracordal limité au cadre d'une octave? C'est du moins le cas p.e. de la gamme dorienne et de la gamme majeure occidentale; la première se compose des tétracordes disjoints suivants : mi I ré I do ½ si | la I Sol I Fa ½ Mi, la seconde des deux tétracordes : Do I Ré I Mi ½ Fa | Sol I la I si ½ do. De fait tant qu'on n'étend pas le système au delà des limites de ce premier accouplement, il n'apparaît rien d'extraordinaire. Mais dès l'entrée du troisième tétracorde, on aperçoit des divergences entre le premier et le troisième tétracordes: là Fa, ici fa ♯ ; puis entre le second et le quatrième : là Do, ici do ♯, etc. Ces divergences viennent précisément de ce que le troisième tétracorde a été séparé du tétracorde précédent selon le système illimité et proprement dit de la Roue. Par suite, la première série d'intervalles se répète à partir du neuvième ton, ou à la neuvième aiguë, tandis qu'en *joignant* le troisième tétracorde au deuxième sur le huitième ton, la série se serait répétée à l'octave aiguë. On peut s'en rendre compte par la comparaison des deux séries suivantes :

A. Ré I Mi ½ Fa I Sol | la I si ½ do I ré I
I II III IV V VI VII VIII

B. mi I fa ♯ ½ sol I la | si I do ♯ ½ ré I mi | (2)
IX X XI XII XIII XIV XV XVI

1. Ci-dessus p. 5.

2. A remarquer les tons chromatiques fa ♯ et do ♯.

Il importe de faire observer que le système de l'Octave peut être combiné avec celui de la Neuvième. En effet, par suite de l'identité des sons d'octave à octave, la série B reste la même lorsqu'on la reporte telle quelle une octave plus bas : $\underset{\text{IX}}{\text{mi}} = \underset{\text{II}}{\text{Mi}}$, $\underset{\text{X}}{\text{fa}\sharp} = \underset{\text{III}}{\text{Fa}\sharp}$.

La série A paraîtra alors répétée et transposée non plus à la neuvième aiguë, mais à la seconde aiguë, comme suit :

A.	Ré	1	Mi	½	Fa	1	Sol	|	la	1	si	½	do	1	ré	|
	I		II		III		IV		V		VI		VII		VIII	
B.	Mi	1	Fa ♯	½	Sol	1	la	|	si	1	do ♯	½	ré	1	mi	|
	II(=I)		III(=II)		IV(=III)		V(=IV)		VI(=V)		VII(=VI)		VIII(=VII)		IX(=VIII)	

On obtiendrait un résultat analogue, grâce au même procédé, en descendant au grave du Ré de la série A, à savoir, la transposition de la série A à la neuvième ou à la seconde graves avec les tons chromatiques Si ♭ et Mi ♭.

Le but du système du τροχός est manifestement identique à celui du « Musica Enchiriadis » et à celui de la progression des quintes (appelé aussi « *cercle* (τροχός) *des quintes* ») de la musique occidentale, c'est-à-dire, qu'il sert de base pour le mécanisme des transpositions.

Il nous reste à faire l'application pratique de cette théorie en répondant à la question : Qu'est-ce à dire que « le πρῶτος se chante sur le système de la Roue ? »

Les théoriciens grecs ou bien ne donnent aucune réponse ou bien veulent parler du développement même de la mélodie. Mais n'admettent-ils pas ainsi un élément chromatique dans la mélodie ? En effet, nous voyons, par tout ce qui précède, qu'à moins d'entendre le τροχός dans le sens de la forme limitée à l'octave, c.-à-d. le τροχός improprement dit, ce système introduit inévitablement des tons chromatiques. Or, comment les concilier avec le caractère diatonique revendiqué par les théoriciens lorsqu'ils disent : « Le premier mode emploie la gamme *diatonique* selon le système de la Roue ? » Il y a là une contradiction manifeste, ainsi que nous l'avons déjà fait remarquer dans notre premier chapitre. C'est pourquoi nous voudrions répondre à la question posée plus haut par une distinction basée sur la double forme du système que nous venons d'examiner.

Ce n'est que dans le sens limité que ce système peut s'appliquer et se rapporter au développement même de la mélodie ; c'est-à-dire : dans ses mélodies, le πρῶτος emploie une octave *composée* de deux tétracordes semblables et disjoints, par opposition aux autres

modes qui sont basés sur une octave simple, continue, *non-composée* et procédant par intervalles égaux (1).

Pris dans son sens illimité, le système de la Roue n'a rien à voir dans les mélodies mêmes du πρῶτος, mais exprime un mode d'exécution extrinsèque à sa constitution modale, c.-à-d. que les mélodies de ce mode se chantent transposées, soit *plus haut*, soit *plus bas* que le demanderait leur position naturelle. Quant à la question de savoir ce qu'il faut choisir en pratique, la théorie reste muette.

Dans un travail précédent (2), nous avons émis, comme probable, l'opinion que le premier mode latin (et grec) se chantait d'ordinaire transposé un ton plus haut, c.-à-d. de Ré à Mi. Des études plus approfondies nous ont fait abandonner cette interprétation pour adopter celle qui forme la thèse du présent chapitre. Nous dirons donc que, dans la proposition « Le πρῶτος se chante d'après le système de la Roue », le terme πρῶτος, dans la pensée des premiers théoriciens byzantins, ne désignait rien d'autre que le πρῶτος antique, le dorien. Celui-ci, dans la pratique des églises, devait s'exécuter transposé un ton au-dessous de sa position naturelle, c.-à-d. de mi à ré. Le ton de ré des Byzantins est le résultat de l'application du τροχός : il doit se chanter conséquemment avec la garniture ♭♭. Étant dès lors identique à l'ancien dorien, il en emprunte le rôle comme gamme normale (hellène) et comme base pour l'arrangement et l'ordre des autres modes.

Pour nous rendre exactement compte de cette transformation d'un caractère purement technique, il nous faut résumer ici la théorie des anciens modes. Nous serons aussi bref que possible.

Prenons comme point de départ le mode dorien, considéré dans l'antiquité comme le principe et le centre de toute la musique des Hellènes (3). Son octave modale se compose de deux tétracordes semblables et disjoints, tout comme la gamme de Do majeur de la musique occidentale, avec la même série d'intervalles : un ton, un ton, un demi-ton, avec cette différence pourtant que la gamme dorienne descendait et avait ainsi le demi-ton terminal, la note sensible, au grave du tétracorde, au lieu que le mode majeur occidental l'a à l'aigu.

De cette première différence en découle une autre. Dans le solfège de l'octave dorienne, à raison de son mouvement descendant,

1. La portée de cette distinction sera expliquée plus loin.
2. *Revue bén.*, janv., 1898, *Les altérations chromatiques dans le chant grégorien.*
3. Il fut nommé pour ce motif πρῶτος. Cf. Tzetzès, *Ueber altgr. Mus.*, etc., p. 24.

le ton séparant les deux tétracordes (1), si la, se joignait naturellement plutôt au tétracorde supérieur, tandis que dans la gamme occidentale, à cause de son mouvement ascendant, Fa Sol se joint plutôt au tétracorde grave. Les Hellènes lisaient et chantaient, en solfiant, mi 1 ré 1 do ½ si la 1 Sol 1 Fa ½ Mi, c.-à-d. un pentacorde *joint* à un tétracorde sur la même note (la), plutôt que deux tétracordes *séparés*, mi ré do si | la Sol Fa Mi.

Les autres octaves modales, bien que d'origine étrangère, étaient disposées par les Grecs sur le modèle de leur gamme nationale, c.-à-d. en deux tétracordes semblables et disjoints, avec un ton diazeuktique au milieu. Ce sont les octaves phrygienne et lydienne : la première, basée sur le tétracorde phrygien, avec le demi-ton au milieu, la seconde sur le tétracorde lydien, avec le demi-ton à l'aigu. Il faut ajouter, en quatrième lieu, l'octave mixolydienne, qui suit une division et un système à part.

2. Octave phrygienne : ré 1 do ½ si 1 la - Sol 1 Fa ½ Mi 1 Ré.

3. Octave lydienne : do ½ si 1 la 1 Sol - Fa ½ Mi 1 Ré 1 Do.

4. Octave mixolydienne : si - la 1 Sol 1 Fa ½ Mi 1 Ré 1 Do ½ Si.
ou transposée : mi - ré 1 do 1 si♭ ½ la 1 Sol 1 Fa ½ Mi.

Si l'on fait abstraction de la quatrième octave modale, les autres ont toutes le ton disjonctif au milieu. C'est la forme primitive ou authente de l'octave.

Mais il y a une autre façon de disposer les deux tétracordes, à savoir, celle de les joindre au milieu et de mettre le ton disjonctif au grave. Les octaves qui en résultent sont des formes secondaires et dérivées des premières ; elles sont caractérisées par le préfixe « *hypo* » (sous) marquant précisément ce déplacement du ton disjonctif *au grave* (2).

1. Nous le nommerons pour cette raison ton diazeuktique ou disjonctif.

2. Cette explication, que nous empruntons à Tzetzès (l. c., p.43), nous paraît plus conforme à l'esprit de la théorie grecque que celle donnée par Möhler (l. c. p. 23, note 2) et Gevaert (*Mélopée*, p. 9 s. note 1) et basée sur un texte d'Héraclide du Pont. Ce dernier interprète la préposition ὑπό dans le sens « un peu », p. ex.: ὑποδώριος « un peu dorien ». D'ailleurs l'énumération des octaves modales au point de vue du placement du ton disjonctif ne nous semble pas offrir l'inconvénient que signale M. Gevaert (*Mus. de l'Ant.*, I, 107, note 1), pourvu qu'on assigne une place à part à l'harmonie mixolydienne. C'est pleinement conforme à l'ancienne tradition hellène qui ne reconnaît à proprement parler que les trois types : dorien, phrygien, lydien. Cf. Gevaert, *Mus. de l'Ant.*, I, 130 et 131, note 1.

Les voici :

5. Octave hypodorienne : la 1 Sol 1 Fa ½ Mi 1 Ré 1 Do ½ Si - La.

6. Octave hypophrygienne : Sol 1 Fa ½ Mi 1 Ré 1 Do ½ Si 1 La - Sol.

7. Octave hypolydienne : Fa ½ Mi 1 Ré 1 Do ½ Si 1 La 1 Sol - Fa.

8. Octave hypomixolydienne: Mi 1 Ré 1 Do ½ Si - La 1 Sol 1 Fa ½ Mi.

La gamme mixolydienne se composant, comme l'hypodorienne, de deux tétracordes doriens *conjoints*, est, comme celle-ci, une forme secondaire du mode dorien. Elle diffère de l'un et de l'autre par ce qu'elle a le ton disjonctif à l'aigu ([1]). Pour cette raison aussi, on l'a appelée hyperdorienne. Au moyen du tétracorde renfermant le si ♭ (synemménon), ce mode peut être mis au diapason du mode dorien, dont il ne diffère plus, dès lors, que par l'emploi du si ♭. L'hypomixolydien ressemble au dorien par la place du ton disjonctif au milieu, mais en diffère par ce qu'il présente plutôt un pentacorde grave joint à un tétracorde aigu, alors que nous avons l'inverse dans le dorien ([2]).

Nous avons énuméré les degrés des octaves secondaires par ordre descendant, pour mieux faire voir le mécanisme des octaves modales et leurs rapports entre elles. Mais, à vrai dire, les gammes secondaires devraient se lire de bas en haut : autrement, elles dépasseraient au grave le cadre réglementaire de la musique antique, appelé canon musical ou système parfait immuable, renfermé dans les limites de la double octave aa-a-A; il était établi pour embrasser les mélodies de la pratique musicale ordinaire. De fait, cette double octave n'est qu'une extension de la gamme dorienne vers l'aigu et vers le grave. On *joignait* au mi aigu de celle-ci un tronçon d'une nouvelle octave dorienne, le tétracorde mi ½ fa 1 sol 1 la, et au Mi grave l'autre tronçon Mi 1 Ré 1 Do ½ Si, en y *ajoutant*, pour compléter l'octave, le ton *La*, appelé pour cette raison, *surajouté* (προςλαμβανόμενος).

1. Voir Tzetzès, *l. c.*, p.43 s.

2. M. Gevaert (*Mélopée*, p. 9, et *Mus. de l'Ant.* 1, p. 113) donne, suivant Aristoxène, comme gamme dorienne, celle que nous donnons comme gamme hypomixolydienne. Il faut bien convenir cependant, que cette gamme ne peut pas avoir le rôle et le rang prédominant revendiqués par les anciens Hellènes pour l'octave dorienne. Sa division même en *quinte grave* et quarte aiguë semble la ranger avec les formes considérées comme secondaires et caractérisées par le mot *hypo* (cf. du reste Möhler, *l. c.* p. 25). Cette divergence fait comprendre comme quoi l'assignation de telle mélodie ancienne à l'un de ces deux modes plutôt qu'à l'autre peut quelquefois se réduire à une simple question de noms.

Le tout présentait ainsi cette double octave descendante, dont l'octave dorienne forme le centre :

la sol fa mi ré do si-la Sol Fa Mi Ré Do Si - La.
aa I g I f ½ e I d I c ½ ♮- a I g I F ½ E I D I C ½ B ♮-A.
κε' δι' γα' βου' πα' νη ζω — κε δι γα βου πα νη ζω — κε.

dorien antique.

Disons en passant que le degré *si* de cette échelle était double : *si*♮ et *si*♭, pour donner lieu, en cas de besoin, à des modulations, comme disent nos musicologues.

Telle est, en résumé, la théorie des modes antiques, se développant dans le cadre d'une double octave (disdiapason), nommée système parfait immuable, ou canon musical. Or, pour arriver à nos conclusions, c'est à ce canon que nous devons appliquer le système du τροχός illimité. A cet effet, descendant du ton le plus aigu aa, suivant la manière antique, nous allons parcourir une succession de quatre tétracordes tous *disjoints* les uns des autres, ce qui nous donne la série suivante :

aa I g I f ½ e ‖ d I c I ♭ ½ a | G I F I E♭ ½ D ‖ C I B♭ I A♭ ½ Γ.

dorien byzantin.

On le voit, le résultat du procédé est un déplacement de la gamme dorienne, en même temps que la dépression de deux degrés, ♮ et E, le premier étant devenu ♭, le second E♭, tandis que, dans le tétracorde le plus grave, nous voyons apparaître un La ♭. Cette échelle représente la somme des intervalles qui de droit se rencontrent dans les différents modes de l'Église grecque. Nous avons deux degrés doubles : E♭-e♮ et A♭-a♮ ; ♮ ne s'y voit pas, et de fait, ne se rencontre que dans une variété du πλάγιος δεύτερος réputée chromatique et renfermant en plus fa ♯ et do ♯. Du reste, nous y reviendrons.

En tout cas, il reste bien acquis que la gamme normale byzantine n'est plus celle de *mi* de l'ancien dorien, ni celle de ré du πρῶτος latin, mais celle de *ré* ayant à la clé la garniture ♭♭.

Les Byzantins semblent avoir construit, sur la base de cette nouvelle gamme dorienne, un système parfait et immuable à eux, avec ré-Ré pour centre, sol³ -Sol¹ pour étendue, et la♭ pour servir à la modulation ; c'est du moins le disdiapason ou canon des Grecs d'aujourd'hui, que Tzetzès leur reproche d'avoir emprunté

aux Turcs. « Un canon de ce genre, dit-il, n'est attesté par aucun document ancien (1). »

Cependant, ne faut-il pas plutôt y voir identiquement le même canon (2) que celui qu'on retrouve dans Bryennios (3) ? Sans doute, Westphal (4), Christ (5) et Spitta (6) y découvrent une double octave : sol-Sol-Sol, avec nos intervalles occidentaux ♮ et E♮ plutôt qu'avec ♭ et E♭. Mais il est permis de se demander s'il n'y a pas là un malentendu sur la véritable valeur des termes employés par l'écrivain byzantin ? En attendant l'occasion d'examiner cette question en détail, nous renvoyons le lecteur à l'ouvrage déjà cité de Tzetzès (p. 34) ; en tous cas, l'érudit musicologue hellène n'admet pas que Bryennios ait eu un canon d'une autre valeur que celui des harmoniciens antérieurs, et en cela, il a raison, croyons-nous.

Nous pourrions invoquer à l'appui de notre hypothèse encore un second argument qui nous est suggéré par une autre remarque du même Bryennios. Nous nous contenterons de l'insinuer ici, sans même le formuler ni le développer. Cet auteur (L. I, 2) fixe comme limites ordinaires de la voix humaine à l'aigu la nète hyperboléon, c.-à-d. la note la plus élevée du canon musical. Or, il suffit de rapprocher cette donnée d'un document du IIIe siècle de notre ère cité par Gevaert (7), fixant de son côté « l'*étendue générale* de la voix humaine » entre sol^4 et Sol^1 (et son medium entre re^4 et Re^2), pour voir notre opinion se corroborer d'une façon surprenante.

A présent, il nous importe plutôt de clôre cet important paragraphe en résumant les résultats obtenus jusqu'ici. Dans un double tableau nous mettrons sous les yeux du lecteur l'ordre de la disposition des modes chez les anciens Hellènes d'une part, de l'autre chez leurs descendants. Par leur comparaison nous pourrons d'un seul coup d'œil nous rendre compte des relations qui s'établissent entre eux et résoudre ensuite les questions qu'elles soulèvent.

1. Παρνασσός, 1882, p. 542 ss.

2. Du moins comme étendue et comme nomenclature (προςλαμβανόμενος = Sol, ὑπάτη ὑπατῶν = La, etc.).

3. L. II, 4. p. 408-410.

4. *Metrik der Griechen*, ap. Tzetzès, p. 34.

5. *Harmon. des Br.* dans *Sitz. der Bayr. Akad. der Wiss.*, 1870, II, 241, ss.

6. *Vierteljahrschr. für Musikwissensch.*, 1894.

7. *Mus. de l'Antiq.*, I, p. 266, note.

A. Tableau des modes classiques non transposés.

1. mi 1 re 1 do ½ si — la 1 Sol 1 Fa ½ Mi : dorien.

2. re 1 do ½ si 1 la — Sol 1 Fa ½ Mi 1 Re : phrygien.

3. do ½ si 1 la 1 Sol — Fa ½ Mi 1 Re 1 Do : lydien.

4. si — la 1 Sol 1 Fa ½ Mi 1 Re 1 Do ½ Si : mixolydien.

(mi — re 1 do 1 si♭ ½ la 1 Sol 1 Fa ½ Mi : id. transposé.)

5. la 1 Sol 1 Fa ½ Mi 1 Re 1 Do ½ Si — La : hypodorien.

6. Sol 1 Fa ½ Mi 1 Re 1 Do ½ Si 1 La — Sol : hypophrygien.

7. Fa ½ Mi 1 Re 1 Do ½ Si 1 La 1 Sol — Fa : hypolydien.

8. Mi 1 Re 1 Do ½ Si La 1 Sol 1 Fa ½ Mi : hypomixolydien.

On le voit, les degrés de la gamme dorienne forment pour ainsi dire l'acrostiche de la liste des modes. La même particularité s'observe dans la disposition des modes chez les Byzantins. Seulement, l'acrostiche formé par les degrés de leur gamme normale (♭♭), se produit à l'intérieur, et, de plus, suit l'ordre inverse, c.-à-d. l'ordre ascendant. On dirait une trame à laquelle viennent s'attacher, à gauche, les modes plagaux ou plutôt leurs quintes ou parties graves, à droite, les modes authentes dans toute leur étendue. Il est évident par là même que les quatre premiers degrés suffisent pour représenter tout le mécanisme modal byzantin, la même note servant de terme commun à la forme primitive (authente) et à la forme secondaire (plagale). Nous disons *terme commun* ; le degré en question ne l'est toutefois pas dans le même sens pour les deux formes. Dans les modes plagaux et dans toutes les octaves modales qui ont les deux tétracordes *conjoints* au milieu, conséquemment aussi dans le mixolydien, cette note forme le centre de l'octave. Elle doit au contraire être prise pour note fondamentale dans les modes authentes ayant leurs tétracordes *disjoints* et le ton disjonctif au milieu. Ainsi dans le πρῶτος, *Ré* est le cinquième ton ascendant de la gamme hypodorienne (πρῶτος plagal), et en même temps le

B. Tableau des modes byzantins.

πλάγιοι transposés.

Hypomixolydien.	8.	(♭♭)	Do 1 Re ½ Mi♭ 1 Fa 1 Sol — la ½ si♭ 1 *do*	
Hypophrygien.	7.	(♭♭)	Fa — Sol 1 la ½ si♭ 1 *do* 1 re ½ mi♭ 1 fa	
Hypolydien.	6.	(♭♭)	Mi♭ — Fa 1 Sol 1 la° ½ *si♭* 1 do 1 re ½ mi♭	
Hypodorien.	5.	(♭)	Re — Mi ½ Fa 1 Sol 1 *la* ½ si♭ 1 do 1 re	

πλάγιοι non transposés. (1) — **κύριοι.**

(Hypo)mixolydien	4.	(♭♭♭)	Do 1 Re ½ Mi♭ 1 Fa 1 Sol ½ la♭ 1 si♭ 1 do — re … … … …	mixolydien.
Hypophrygien.	3.	(♭♭♭)	Si♭ — Do 1 Re ½ Mi♭ 1 Fa 1 Sol ½ la♭ 1 si♭ — do 1 re ½ mi♭ 1 fa :	phrygien.
Hypolydien.	2.	(♭♭♭)	La♭ — Si♭ 1 Do 1 Re ½ Mi♭ 1 Fa 1 Sol ½ la♭ — si♭ 1 do 1 re ½ mi♭ :	lydien.
Hypodorien.	1.	(♭♭)	Sol — La ½ Si♭ 1 Do 1 Re ½ Mi♭ 1 Fa 1 Sol — la ½ si♭ 1 do 1 re :	dorien.

πλάγιοι — κύριοι (authentes)

1. Nous disons non transposés, au point de vue du canon musical ou système parfait byzantin, qui renferme déjà deux ♭ réglementaires et un troisième ♭ facultatif, tenant lieu de la forme synemménon de l'ancien canon.

premier degré du πρῶτος authente : c'est la « mèse » des anciens [1] dans un double sens.

Nous traçons le tableau B d'après une ancienne formule de chant, nommée παραλλαγὴ τῶν ὀκτὼ ἤχων, dont nous parlerons au paragraphe sept de ce chapitre. On le voit, les quatre premiers degrés de la gamme dorienne suffisent pour représenter tout le système des huit modes avec leurs notes modales, tel du moins qu'on le trouve dans le système parfait non transposé (ἀμετάβολον) des Byzantins et en faisant abstraction des transpositions ultérieures nécessaires pour les modes les plus graves (ou les plus élevés). C'est dans ce diapason qu'on rencontre les modes plagaux dans les mélodies mixtes : nous avons signalé précédemment [2] un πρῶτος modulant dans son plagal et descendant jusqu'au Sol grave. Mais lorsque les modes plagaux se chantent seuls, ils se transposent d'ordinaire à la quinte aiguë. C'est toujours le cas pour les deux premiers modes plagaux qui reçoivent ainsi pour notes modales (centres) la et si ♭. Le troisième plagal, au contraire, se chante très souvent dans la position que lui donne le canon. De cette manière, il devient le plus grave de tous les modes byzantins : aussi porte-t-il le nom de βαρύς (grave) [3], nom qui attire l'attention des chantres.

Le quatrième plagal emploie souvent la♭. Dans ce cas, il module ou rentre totalement dans l'hypodorien. En effet, la gamme

Do - Ré ½ Mi ♭ 1 Fa 1 Sol ½ la ♭ 1 si ♭ 1 do

est égale à

Ré - Mi ½ Fa 1 Sol 1 la ½ si ♭ 1 do 1 ré.

Mais la vraie octave du quatrième plagal a la ♮ ou la ♀. Les anciens documents [4] nomment ce mode μέσος du quatrième ou mixolydien, dont il touche de fait, volontiers la note modale, La ♮, grave ou aigu, avant de terminer, comme pour accuser sa véritable nature [5]. Suivant les mêmes documents [6] le τέταρτος est, avec le δεύτερος,

1. Peut-être cette page de la tradition byzantine pourrait-elle fournir les éléments pour trancher une question débattue entre nos musicologues, touchant le sens de la mèse chez les anciens. Voir Gevaert, *Mélopée*, p. 467 app. et p. 12.

2. Ci-dessus p. 11. Les exemples sont fréquents dans les chants « papadiques ».

3. Cette explication paraît la plus naturelle de toutes celles qui ont été essayées, mais ce n'est peut-être pas la seule admissible.

4. Par ex. le ms. grec 872 de la Vaticane f. 231 et autres.

5. Voir l'exemple n° 15, ci-après p. 7* de l'appendice. La position du mixolydien est dans l'ancien canon entre si et Si, dans le canon byzantin entre la et La, et se compose de la quarte grave La Si ♮ Do Ré et de la quinte aiguë Ré Mi♮ Fa Sol la.

6. Ms. gr. 872 de a Vaticane l. c. Cf. Hagiopolitès, f. 1. Cf. f. 8v et f. 12v.

le seul mode qui admette la forme appelée μέσος (1). Dans le δεύτερος, nous la trouvons représentée à côté des autres formes, authente et plagale. Mais dans le huitième mode byzantin on ne rencontre que l'authente et le μέσος ; cela nous donne en tout neuf ἦχοι. Or, comme l'ancienne tradition (2) compte dix ἦχοι, y compris les deux μέσοι, où donc trouverons-nous le vrai πλάγιος τέταρτος ou vrai hypomixolydien pour compléter le nombre ? Il est renfermé dans le πρῶτος dont il suit la gamme, sauf à en différer par sa division en quinte grave et en quarte aiguë. Mais comme cette différence ne porte pas à conséquence pour le mode d'exécution, les musiciens byzantins, en hommes pratiques, ne se sont pas fait scrupule, ce semble, de confondre les deux modes dans leurs recueils et leurs cours théoriques qui visaient avant tout à la pratique. A la critique incombe le devoir de distinguer soigneusement les deux éléments dans le travail de restauration des textes mélodiques (3).

En comparant les deux tableaux, on peut se demander ce qui a pu amener les Byzantins à suivre dans l'énumération des modes l'ordre inverse de celui de leurs ancêtres. Voici ce que nous en pensons. Comme la gamme normale byzantine se formait par un procédé technique et artificiel (le τροχός), il semblait que l'on descendît à tâtons les degrés d'une échelle encore inconnue. Aussi bien, l'épreuve de l'échelle terminée et les éléments constitutifs connus, on tint à la remonter comme par contre-épreuve et dans le but de la fixer définitivement.

Et pourtant les martyries ou signes caractéristiques, dont nous

---

1. La dénomination μέσος semble venir du placement de la quinte modale au milieu de la quarte. C'est du moins ce que la disposition modale des deux exemples cités nous fait voir et ce qui s'harmonise parfaitement avec les qualificatifs de ὀξεῖς et βαρεῖς donnés l'un aux modes authentes, l'autre aux modes plagaux :

la quinte à l'aigu de la quarte	=	κύριοι —	ὀξεῖς	aigus,
— — au grave —	=	πλάγιοι —	βαρεῖς	graves,
— — enchâssée dans —	=		μέσοι	moyens.

p. ex. ὑπολύδιος (πλάγ). λύδιος (κύριος)

La ♮ Si ♮ Do Ré Mi ♮ Fa Sol la ♮ si ♮ do ré mi ♮ fa sol

λύδιος μέσος.

Ces deux μέσοι seraient-ils identiques aux deux σύντονοι que la musique antique reconnaît aux modes lydien et iastien ? Si oui, la théorie de Westphal sur ce point, suivie généralement par nos musicologues (Gevaert, *Mélopée*, p. 14 et ailleurs; Möhler, *op. cit.*, p. 22 etc.) devra être modifiée. En tous cas, Tzetzès (*op. c.* p. 61-66, p. 58) nous semble avoir victorieusement démontré contre Westphal l'identité du iastien avec le mixolydien, plutôt qu'avec l'hypophrygien. Nous comptons revenir sur ce point.

2. Voir l'*Hagiopolitès* et l'*Anonymus* du Vatican cités plus haut, et autres documents.

3. Si M. Bourgault-Ducoudray a raison en disant que le τέταρτος a souvent la ♮ pour la ♭ ou la ° il faudrait dire que le τέταρτος lui aussi, contient des mélodies ou parties hypomixolydiennes.

aurons à parler dans le paragraphe suivant, semblent indiquer que le schéma tracé ci-dessus, avec son ordre ascendant, était fixé à l'octave aiguë et au tétracorde le plus aigu de l'échelle commune, celui des ὑπερβολαίων et non à celui des ὑπατῶν, comme nous l'avons présenté pour plus de facilité.

D'ailleurs, il ne manque pas de raisons pour croire que le schéma des Byzantins n'est pas une innovation mais un reste d'une antique tradition des praticiens, restée inconnue ou inintelligible (comme tant d'autres points) aux «harmoniciens» et aux «mathématiciens», les seuls porte-voix de l'antique théorie musicale. Nous ne mentionnerons qu'un seul fait : la présence du si ♭ dans l'ancien canon ou système parfait, qui aurait ainsi, ce semble, une raison d'être bien autrement fondée et compréhensible que toutes les autres généralement reçues (1).

Nous venons de tracer à grands traits l'organisme intime de la musique byzantine, et d'en esquisser le canon qui, comme nous le disions plus haut, doit servir de base à l'œuvre de la réforme. Sans doute, ces données ont besoin d'être complétées et précisées encore. Cependant elles suffisent déjà pour rendre compte du soi-disant « chromatisme » byzantin dont la vraie nature ne laisse plus de doute et dans lequel il sera aisé désormais de discerner le fond traditionnel des effets de la routine et de l'ignorance.

Le lecteur qui désirerait voir notre exposé confirmé par des exemples n'aura qu'à relire ceux donnés par nous dans l'appendice, en y ajoutant les garnitures dont nous venons de parler et en excluant, bien entendu, toute autre altération (2). Nous voulons dire qu'il faut introduire ♭♭ dans les Nos 1, 14, 15, et ♭♭♭ dans les Nos 2, 6, 7, 10, 12, 13 (3). Les Nos 5 et 11 doivent avoir également la garniture ♭♭. Ils semblent représenter tous les deux le τρίτος byzantin

1. Nous n'exceptons même pas le besoin de modulation, explication que nous avons adoptée plus haut (p. 47).

2. On peut ainsi se faire une idée de la façon dont devra s'opérer la réforme.

3. Il faut appliquer les mêmes garnitures aux exemples publiés récemment par Gastoué dans la *Tribune de St-Gervais* (juin 1899). Les chants Νίκην ἔχων Χριστέ et Ὅτε κατῆλθες p. ex. doivent avoir ♭♭ à la clé. Il est à regretter que l'éditeur n'ait pas indiqué les sources de ses exemples ni les noms de leurs ἦχοι, indications indispensables pour le contrôle de la science. Les exemples publiés par le R. P. Thibaut dans « La Notation de St-Jean Damascène » 1898 réclament de semblables, pour ne pas dire, de plus grandes rectifications. Il faut de même garnir de ♭♭ le chant Φῶς ἱλαρόν publié par Gastoué, *Tribune*, janvier 1899, p. 12. Il présente ainsi parfaitement ce type lydien (λύδιος μέσος) auquel la tradition byzantine l'assigne et dans lequel les Siciliens l'ont conservé jusqu'à ce jour. Il s'accordera de même avec le texte arabe de ce chant, publié par Dom Parisot dans la même Revue, mai 1898, et dans Rapport d'une mission scientifique en Turquie d'Asie, 1899, seulement celui-ci est noté dans sa position naturelle avec Mi pour centre et Do pour fondamentale harmonique au lieu que la version byzantine a Sol pour centre et Mi♮ pour fondamentale harmonique.

(= phrygien antique) transposé à sa quarte grave, de Fa à Do, ayant Do, pour base, Fa pour centre de la mélodie. De fait et en pratique le τρίτος byzantin paraît avoir partout cette forme ♭♭, plutôt que celle ♭♭♭ que présente le schéma pourtant traditionnel de notre Tableau B. Nous aurons plus loin l'occasion d'expliquer ce fait. De son côté la variété du βαρύς que représente le N° 11, ne semble être autre chose qu'un τρίτος authente mêlé aux chants du βαρύς. C'est un échange semblable à celui que les auteurs constatent entre les chants du δεύτερος et de son plagal. Les N°s 3, 4, 9, doivent recevoir simplement ♯♯, ainsi que nous le verrons plus loin.

C'est grâce à ce procédé (constituant un chromatisme purement apparent) que ces ἦχοι rentrent dans les anciens types auxquels la tradition les a assimilés. Aussi devinons-nous maintenant le véritable rôle de ces assimilations. Ce n'était et ce n'est nullement une superfétation inutile, une sorte de manteau de parade dont s'est affublée la théorie ; c'est une norme précieuse destinée à guider le chantre dans la pratique des cantilènes sacrées et dont il ne peut se passer impunément (1).

§ 4. *Les Martyries ou signes caractéristiques des notes modales.*

Les martyries sont intimement liées au système tétracordal de la musique grecque et au système du τροχός ; aussi viennent-elles admirablement compléter la valeur probante de celui-ci. Elles sont proprement au nombre de quatre, marquant chacune la valeur dynamique, comme on dit, ou la propriété musicale qui caractérise la note du tétracorde, suivant le degré de proximité du demi-ton. Les marques distinctives des modes plagaux surajoutées à ce fond commun en portent le nombre à huit. Les réformateurs modernes ont ajouté en plus la lettre initiale de la note respective : ainsi p. ex. le π dans $\frac{\pi}{q}$ indique la note πα. Cela peut aider beaucoup le chantre, mais l'ancienne tradition s'est contentée des signes sans ces lettres : nous ne nous en occuperons donc pas.

Comme les martyries sont en quelque sorte la clé de la mélodie, il est de la plus haute importance d'en connaître le sens. Les théoriciens n'en parlent guère cependant, ou, s'ils en parlent, c'est pour en expliquer d'une façon quelconque la forme extérieure, et non pour en interpréter la valeur musicale qui leur échappe. C'est ainsi

1. M. Σακελλαρίδης a eu tort de n'en tenir aucun compte dans ses éditions de l'Ὀκτώηχος, Athènes, 1888, et Χρηστομάθεια, ib., 1895. Les assimilations antitraditionnelles qu'il établit ne tendent à rien moins qu'à une restauration des mélodies traditionnelles de l'Église grecque.

que Philoxénos (1) les fait « dériver des notes du tétracorde des ὑπερβολαίων de l'ancienne musique grecque » sans expliquer en détail la connexion graphique et dynamique (2) de ces mêmes signes.

De son côté, Papadopoulos dans son Συμβολαί (p. 169) y voit des restes d'anciennes lettres alphabétiques, mais différentes de celles indiquées par Philoxenos : ainsi d'après lui, le q du premier mode p. e. est un demi-φ ; le signe du βαρὺς un ζ couché (=septième ?), etc. Récemment le R. P. Thibaut en traitant la question *ex professo* (3), est parvenu à éclaircir certains points obscurs à l'aide de documents découverts par lui à Constantinople. Mais il n'a pourtant pas résolu le point capital de la question, ainsi que nous allons le voir.

Nous croyons plus opportun et plus clair de résumer notre interprétation dans le tableau suivant. Un rapide commentaire en fera comprendre le sens.

Observons d'abord que ce tableau ne représente que les formes les plus fréquentes.

Pour l'étudier plus facilement nous le parcourrons de droite à gauche, c'est-à-dire en partant des signes modernes pour remonter vers les plus anciens. Dans les martyries, il faut distinguer deux éléments : L'un, essentiel, représente d'anciens caractères graphiques ; l'autre, plutôt accidentel, consiste en des traits, des points, ou des virgules, et emprunte ses formes aux notes chironomiques ou neumatiques grecques. Nous nous occuperons spécialement du premier élément, c.-à-d. des lettres, quitte à faire des remarques sommaires sur les signes.

Et d'abord le q du premier mode (6-1) (4) se révèle comme un ancien a minuscule. Il ne signifie autre chose que πρῶτος, premier ἦχος, ou mode dorien et aussi premier degré de cet ἦχος, c.-à-d. mi dans la musique antique, ré dans la musique byzantine, mais avec la valeur dynamique relative de mi. En soi rien n'empêche de considérer cet a comme la première syllabe ou note de la solmisation d'Aristide Quintilien. Cet auteur en effet parle de quatre voyelles α η ω ε, dont la première « était affectée au son inférieur de tout

1. Θεωρητικὸν στοιχειῶδες, p. 145-146. De même Λεξικὸν τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς· « ἔχουσι τὰς ἀρχὰς ἀπὸ τὰς παλαιὰς μαρτυρίας τοῦ τετραχόρδου τῶν ὑπερβολαίων τῆς ἀρχαίας ἑλληνικῆς μουσικῆς. »

2. Nous employons ce terme dans le même sens que Tzetzès (l. c.). Celui-ci lui donne cette signification : « marquant la valeur tonale relative » p. e. le degré que la note occupe dans le tétracorde ou dans l'octave et par là aussi sa relation avec le demi-ton du tétracorde. Voir aussi Gevaert, *Mus. de l'Ant.*, I, p. 419.

3. Dans la *Revue byzantine de St-Pétersbourg*, 1899. Le travail est publié en russe, mais le sera bientôt en français, nous écrit l'auteur.

4. Le 1er chiffre désigne la colonne verticale.

tétracorde » dorien (8). Mais puisque la martyrie du 4e mode mar-

		1	2	3	4	5	6
	noms des ἦχοι	anciennes lettres ninivites et phéniciennes.	anciennes notes mus. grecques.	ms grottaferrata (4) 1225	XIIIe XVIe s. grottaf. Messine (5) S. Pét (6) XIIIe s., XVe, 1489	XVII (— XVIIIe s.) grottaf, Brux. (7)	signes modernes
1	ἦχ. α'			a a q	q a ä, item	q. q̈ ä	q q q
2.	ἦχ. β'	⊐ (1), ⊐ (2)	⊔	u ɥ	u y ÿ	[illegible] ÿ	[illegible], λ. [illegible]
3	ἦχ. γ'	I. Z (3)	Z	Γzz	Γ. Γ 22. Γ	Γ 2 2, Γ. 22	22, Γ
4.	ἦχ. δ'			Δ. δ	[illegible]	[illegible]	[illegible]
5.	πλ. α'			πq	πq̈, πq̈, it.	πq, πq̈	πq̈ q
6.	πλ. β'			πu, πu	πu πy, πy, πÿ	[illegible], πy, [illegible]	[illegible], πα, βου
7	βαρύς	ɥ (1)	٦	uaεv, av	[illegible]	[illegible]	[illegible], λ
8.	πλ. δ'			πδzz, δzz	[illegible]	[illegible]	[illegible], 22
9	λεγετός			u	y		λ

que indubitablement un numéro d'ordre, à savoir « quatrième », par une conséquence logique le a du premier ne peut, lui aussi, représenter qu'un numéro d'ordre, à savoir *premier*. La forme moderne de la martyrie du 4e mode doit manifestement rappeler le nom de la note δι (= sol).

L'élément principal de la seconde martyrie (6-2), dans les plus anciens documents, ressemble à un υ, et comme cette lettre est dans l'orthographe des manuscrits souvent employée pour β, le R. P. Thibaut assimile ce signe d'emblée à β', c.-à-d. δεύτερος. Cependant il nous semble qu'il n'y a là qu'une pure coïncidence fortuite et que

1. Satrapies de Ninive, Ve-IVe siècles av. J.-C. Cf. Vigouroux, *Dictionnaire biblique*, au mot *Alphabet hébreu.*
2. Jérusalem, Ier siècle av. J.-C.
3. Ninive IXe-VIIIe s. av. J.-C.
4. Le manuscrit porte le N° Γ. γ. V.
5. Bibliothèque de l'Université de Messine, MS. Gr. N° PIB.
6. St-Pétersbourg, MS. Gr. CXXVI.
7. Bruxelles, Bibliothèque royale, mss. gr. 11289 et 11389-91.
8. Gevaert, *Musique de l'Antiq*, I, 419 s.

le mode aurait eu υ pour martyrie, quand même il n'aurait pas été le second. En effet s'il arrive souvent dans les manuscrits que υ et ϐ soient pris l'un pour l'autre, cela ne peut cependant pas arriver lorsqu'ils représentent des chiffres, comme ce serait le cas dans l'hypothèse du P. Thibaut ; car comme chiffres ils ont chacun leur valeur nettement déterminée ϐ' = 2, υ' = 400. Et encore, étant donnée la possibilité d'une confusion même numérique, il serait bien étrange que les copistes eussent toujours uniformément et obstinément fait la même faute d'orthographe.

Il y a quelque temps encore, nous croyions y découvrir l'initiale, du mot ὕστερος = suivant, équivalent de δεύτερος. Mais en toute hypothèse n'eût-il pas été plus simple et plus rationnel de mettre ce chiffre même ? Force nous fut donc de chercher la solution dans un autre sens et nous nous sommes demandé pourquoi l'on ne pourrait pas voir dans ce signe une transformation de l'ancienne note instrumentale ⊔, représentant le fa du tétracorde des ὑπερϐολαίων (= fa moyen de la voix d'enfant) ? Cette interprétation s'accorde à merveille avec les autres données de la théorie byzantine que nous connaissons déjà et avec celles que nous avons encore à examiner. En effet, si le a, en marquant le πρῶτος, ou le ré byzantin, a la valeur tonale du *mi* antique, le degré suivant par ordre ascendant selon la succession diatonique, (le mi byzantin), doit avoir la valeur tonale du fa antique, et former avec le ton précédent un intervalle demi-tonal. Partant le mi byzantin, représenté par la martyrie du δεύτερος, sera un mi ♭. Cette ancienne note grecque représente un B couché Βῆτα ἀνεστραμμένον) d'un très ancien alphabet, dit argien ou gréco-phénicien par Westphal ([1]), mais qui, en dernier ressort, paraît être de provenance caldéo-babylonienne. Peu importe d'ailleurs pour le moment son origine, si la valeur musicale des caractères est hors de doute. Rapprochez maintenant la forme du B renversé : ⊔, de cet υ carré qu'on voit prendre à cette note byzantine dans certains manuscrits, par ex. dans le manuscrit 261 de la Bibliothèque nationale de Paris, daté de 1289. Vous serez frappé de la similitude, et vous n'hésiterez pas à y voir l'origine et l'explication de la forme de la deuxième martyrie.

Le Γ de la troisième martyrie représente également le numéro d'ordre 3. Mais le second signe qui ressemble quelque peu à un double signe d'interrogation, quelle valeur a-t-il? Faisant grâce au

1. Gevaert, *Mus. de l'Ant.* I, 398. Voir dans la 2e colonne verticale du tableau, cette ancienne note alphabétique. Il faut se la figurer droite Βῆτα ὀρθόν valeur musicale = mi) pour en voir de suite la parenté avec le Béth caldéo-ninivite de la 1re colonne.

lecteur de tous les essais par nous tentés, pour trouver la réponse à cette question, nous lui ferons de suite remonter le cours des siècles. Dans le lointain des âges nous apparaît un autre caractère de l'ancienne notation instrumentale,qui subsista longtemps encoredans la suite. Il marque le degré suivant du même tétracorde ὑπερβολαίων dans l'ordre ascendant, le Z (1). Comme le υ a la valeur tonale de l'ancien fa et représente un mi conséquemment la martyrie Z a la valeur de l'ancien sol et représente un fa byzantin ou, pour parler d'une manière plus générale,une note (ou un degré du tétracorde) qui a au-dessous d'elle un ton et un demi-ton et au-dessus d'elle un ton. Cette note ne peut être qu'un sol ou un ré dans la musique classique et dans la musique byzantine un fa ou un do. Or ce sont précisément ces deux notes qui ont cette martyrie. S'il se rencontre dans le manuscrit de Grottaferrata la forme Δzz, le δ' est par là même, si nous ne nous trompons, caractérisé comme un $\frac{\lambda}{\pi}$δ' = do, ou comme un sol dans le πρῶτος πλάγιος qui a Mi ♮. Le signe est doublé à cause de la répétition de la syllabe représentée dans l'ancienne παραλλαγή ou solfège du τροχός, dont nous aurons à parler.

La martyrie du quatrième mode, δ, ne présente aucune difficulté. Comme la première, elle représente un numéro d'ordre : elle désigne le « quatrième » degré ascendant du tétracorde dorien : la antique, sol byzantin.

Telle est, suivant nous, la valeur des quatre principales martyries. A première vue cet amalgame, — si ce mot nous est ici permis — de chiffres et de notes musicales pourrait paraître étrange. Mais en examinant les choses à fond, on ne peut qu'admirer la science et en même temps le sens éminemment pratique qui les ont inspirées. Avec un pareil système, il ne peut y avoir l'ombre de malentendu ni de doute au sujet de la valeur des notes. En effet, les tons intermédiaires,le τρίτος et le δεύτερος, étant fixés par des notes possédant une valeur relativement déterminée,l'identité du πρῶτος avec le dorien et celle du τέταρτος avec le mixolydien est établie du même coup. Sans les deux notes du milieu, le πρῶτος aurait pu être, selon l'ancienne technique musicale (v. Bryennios), un hypermixolydien ou un hypodorien, et le τέταρτος un phrygien ou un dorien et les deux modes du milieu auraient été difficilement reconnus. D'autre part, cet ordre une fois fixé par les notes du milieu, la lettre α indiquait

1. Le R. P. Thibaut (*op. c.* p. 7) fait dériver ce signe du double νῦ qui se trouve dans le soi-disant ἐπήχημα (formule caractéristique) de ce mode: ανεανε. Mais alors on ne comprend pas pourquoi d'autres modes, dont l'ἐπήχημα renferme les mêmes lettres, n'ont pas la même martyrie.

immédiatement et mieux qu'aucune note ne l'aurait fait, et l'intonation et la relation tonale qu'elle devait représenter. Si l'on n'eût eu que la notation alphabétique, que d'inconvénients n'aurait-on pas rencontrés dans la pratique, alors que l'on eût été obligé de désigner souvent deux notes par la même lettre! De fait, dans cette notation, deux tons à un demi-ton d'intervalle sont toujours exprimés par la même lettre, quoique sous une forme différente, l'une droite, l'autre couchée. Ainsi [, un B droit, et ⌴, un B couché, représentaient l'un mi, l'autre fa. Quoique le nom fût le même, il aurait dû donc servir dans le solfège à désigner deux notes de valeur différente.

Les quatre martyries suivantes diffèrent des précédentes par l'ajoute de $\frac{\lambda}{\pi}$ qui les caractérise comme étant leur πλάγιοι ou leurs pendants. La troisième (la septième de toute la série) a seule une forme spéciale. Papadopoulos, nous l'avons dit, l'explique comme un ζ couché, sans en indiquer le sens ni la valeur. Le R. P. Thibaut (*l. c.*, p. 78) dans son tableau facsimilé fait allonger la courbe du milieu vers le bas sous forme de γ, lettre que la martyrie représenterait d'après lui. Quant au trait recourbé vers la gauche que l'on voit dans les manuscrits, il le traite de quantité négligeable. Christ [1] a approché de la vérité en prenant cette forme pour un υ, lettre initiale du mot ϐαρύς (écrit υαρύς). Mais au point de vue paléographique cette explication est insuffisante, car ce caractère est non la lettre initiale, mais l'abréviation du mot ϐαρύς que l'on retrouve transcrit en toutes lettres dans quelques manuscrits de Grottaferrata. La forme αυ de la troisième colonne (Grottaf. 1225) indique peut-être le πρωτόϐαρυς, mentionné par M. Bourgault-Ducoudray. Il était caractérisé par le ton initial ou du moins par les cadences intérieures qui rappelaient la note modale du πρῶτος : le Ré. C'est ce que d'autres manuscrits, p. e. Vatic. 791, semblent traduire par la jonction des deux martyries, celle du πρῶτος et celle du ϐαρύς.

Nous pourrions formuler ici la même objection que nous nous sommes faite à propos de la martyrie υ du deuxième mode. Comment se fait-il en effet que ϐ du mot ϐαρύς ait toujours pour ainsi dire pris la forme du υ? Sans doute, graphiquement l'abréviation se faisait plus facilement avec υ qu'avec ϐ ; mais cette facilité ne donne pas la raison d'être de l'uniformité que nous avons constatée. L'analogie des autres martyries reporte naturellement l'esprit de l'investigateur encore vers les caractères alphabétiques et musicaux de l'antiquité.

1. *Anthol.*, p. CXVIII.

Suivant cette analogie la note antique qui correspond, comme valeur musicale, au βαρύς byzantin (si♭) ne peut être que le do grave de la voix féminine. L'ancienne notation grecque représentait cette note par un Daleth d'une forme carrée et archaïque, signe dont le caractère plus arrondi du Daleth ninivite ([1]) n'est, sans doute, qu'une forme cursive et plus récente. Or c'est précisément ce caractère que rappelle d'une manière frappante le signe byzantin qui nous occupe. La relation entre les deux signes peut donc être tenue, si non pour certaine, du moins pour très probable.

Quant aux traits et aux points qui accompagnent les lettres des martyries nous ne pouvons en faire un examen détaillé, comme nous l'avons fait observer plus haut. Disons seulement que le trait oblique ⟋ dans la martyrie du πρῶτος et du τέταρτος est l'ὀξεῖα de l'ancienne notation. Celle-ci jointe au signe qui la surmonte (un trait vertical et un trait horizontal se coupant : l'ancienne ὑψιλή), doit figurer, ce semble, une quinte ascendante et indiquer, soit, comme le veut le R. P. Thibaut, la distance de la note la plus basse de l'ἐπήχημα (formule caractéristique modale) à la note la plus élevée (: *la* suivant lui, *Ré* suivant nous), soit la variété de l'hypomixolydien qu'on rencontre dans les deux modes ([2]).

Mais ce n'est là, ce semble, qu'une forme et une interprétation relativement récente d'un ancien signe très clair et très précis. Nous voulons dire le signe |—. Il désigne le Re grave de la voix d'homme (Ré²), c.-à-d. le son précis de la première note modale. — Nous aurons à en reparler à l'occasion de la παραλλαγὴ τῶν ὀκτὼ ἤχων.

Il paraît certain que les traits et les points ajoutés à la martyrie du δεύτερος et représentant une tierce ascendante (ὀλίγον avec κεντήματα) marquent la forme μέσος du même mode et le commencement de la mélodie par Sol, la tierce de Mi ♭.

Que faut-il penser des appendices du τρίτος et du βαρύς ? Comme on le voit par le tableau, on peut en trouver des formes assez variées, si bien que l'on est à se demander si les copistes se sont toujours rendu compte de la valeur des signes par eux transcrits. Aussi ne peut-on pas imputer à faute au R. P. Thibaut, alors que, à voir son « fac simile », l'on ne saurait dire s'il s'agit de la διπλῆ (= traits tirés de droite à gauche et marquant une simple prolon-

1. V. col. 1-7 et 2-7.

2. Voyez ce que nous avons dit à ce sujet dans le paragraphe précédent. Comme les copistes eux-mêmes n'avaient pas de notions bien nettes à ce sujet, ils ont pu aisément confondre *a avec* les traits (ὑψιλή = la ?) et *a sans* traits (= Ré ?).

gation) ou des κεντήματα (= deux traits formés de gauche à droite et représentant un ton ascendant). D'autre part il est possible que ces variétés dans les différents groupes de manuscrits, soient l'indice de véritables divergences mélodiques, souvent locales, et que le τρίτος byzantin ait commencé à certains endroits à être assimilé à un τρίτος latin (= lydien avec la note modale Fa et le subsemitonium Mi ♮) [1].

Nous avons ajouté dans la neuvième colonne horizontale la martyrie du λεγετός. Christ [2] dit n'avoir rencontré cette martyrie dans aucun des nombreux manuscrits examinés par lui. Nous l'avons trouvée, comme on le voit, dans les manuscrits de Grottaferrata (seuls ici mentionnés). Le sens de la martyrie ne peut pas être douteux. Il signifie : λέγε ⌴ c.-à-d. dans la musique ancienne, chantez fa, dans la musique byzantine, chantez mi ♭ [3], qu'il s'agisse du mode authente ou du mode plagal ; car, par suite de la transposition du plagal à la quinte aiguë, l'un et l'autre ont la même note modale.

Nous verrons plus loin ce qu'il faut croire du λεγετός, qui d'après les théoriciens formerait une variété du quatrième Mode.

En attendant, voici une autre question qui se pose naturellement à l'occasion des martyries. Quel motif aurait pu amener les musiciens byzantins à choisir les signes dans le tétracorde des ὑπερβολαίων, le plus élevé de tous et répondant au diapason de la voix féminine, alors que dans l'énumération ils suivent l'ordre ascendant des degrés ?

En premier lieu, croyons-nous, ils tenaient à conserver à la lettre a, indiquant le premier mode ou le mode dorien, la valeur musicale (relative) qu'elle avait dans l'antiquité : mi aigu. Ensuite, le tétracorde des ὑπερβολαίων avait sur celui des ὑπατῶν l'avantage d'être commun aux deux types de voix, celle de l'homme et celle de la femme. Enfin, et ce fut peut être la raison décisive, les notes désignant les modes devaient être précisément celles de l'instrument,

---

1. A notre regret nous devons confesser que, par suite de circonstances indépendantes de nous, il s'est glissé dans notre tableau des martyries (p. 55) des manques de précision semblables à ceux que nous reprochons ici à d'autres. Nous saisissons cette occasion pour en redresser quelques-uns. La martyrie tant du βαρύς que du τρίτος porte le plus souvent dans les manuscrits d'abord un trait horizontal ὀλίγον, avec (ou sans) la διπλῆ ; puis le trait oblique vers la droite avec ses deux points allongés (ὀξεῖα avec κεντήματα) marquant deux tons ascendants conjoints. Le πρωτόβαρυς ou πρωτόβαρος (Vatic. 791, f. 246r et ailleurs) porte d'ordinaire l'ὀλίγον avec la διπλῆ. Examiner la raison de cette manière de noter nous mènerait ici trop loin.

2. *Die Harmonik des Bryennios*, etc., p. 259-261.

3. Le même manuscrit (colonne 3-1), donne un pendant de cette martyrie dans le signe λα=λεγε a, c.-à-d. chantez le premier ton (= mi ancien, re byzantin).

qui, chez les Anciens, jouaient le rôle de nos diapasons de poche. Il ressort, en effet, de tout ce que nous avons exposé jusque maintenant que les Byzantins chantaient sur un diapason fixe. Or, un instrument destiné à un semblable usage devait être nécessairement petit, commode, et facile à porter sur soi. Par conséquent, à raison de son exiguïté, il ne pouvait rendre que des sons aigus. L'instrument antique qui réalisait le mieux ces avantages, nous paraît être « la flûte enfantine ou hémiope » (genre de chalumeau), connu pour sa petitesse, « exclu des Concours, admis dans les festins », jouant à « l'octave aiguë des voix d'homme » (1). Ne serait-ce donc pas cet instrument, employé exclusivement, dirait-on, à donner le ton au chantre, qui aurait prêté sa nomenclature, et servi ainsi de point de repère aux praticiens byzantins ?

D'ailleurs l'ison représenté par ces notes modales était et est encore tenu par des voix d'enfants.

Quoi qu'il en soit, ce qu'il importait avant tout de connaître, c'était la valeur musicale de ces signes ; elle est maintenant certaine, si nous ne nous abusons pas. Au demeurant, les noms que la tradition leur paraît avoir conservés, viennent encore confirmer nos conclusions. C'est ce que nous aurons l'occasion de montrer dans le paragraphe suivant.

§ 5. *Les noms des Martyries.*

Dans le paragraphe précédent nous avons cherché à établir la connexion graphique et dynamique entre les martyries et certains caractères de l'ancienne notation grecque, en les identifiant eux-mêmes à d'anciennes lettres sémitiques ou chaldéennes.

Ici cependant surgit une grave difficulté. Nous voulons parler de l'époque relativement récente où reparaît pour la première fois, après tant de siècles, l'usage pratique de la notation de l'antiquité. Comment en effet expliquer l'attitude des musiciens du XIIIe siècle, qui ont pu songer à des signes graphiques, hors d'usage depuis huit siècles, d'autant plus que dans ce même laps de temps l'on entend des plaintes et des regrets comme ceux de Michel Psellus (XIe siècle), écrivant à son ami que la musique de son temps n'est plus qu'un « faible écho de cette antique musique tant admirée et tant vantée (2) » ?

1. Gevaert, *Mus. de l'Ant.*, II, 289.

2. Après avoir fait sienne cette parole d'Homère (Il. B 486) : Nous autres nous n'avons entendu que la renommée de la musique « Ἡμεῖς δὲ μουσικῆς κλέος οἶον ἀκούομεν », il résume à la fin ses sentiments en ces termes : « Ἡ μὲν οὖν πρώτη καὶ ἱστορουμένη μουσικὴ ἡ θαυμαζομένη τοιαύτη τίς ἐστι· περί ἣν δὲ σπουδάζομεν σήμερον, αὕτη ἀπήχημα οἷον ἐκείνης ἐστίν. » Voir le texte publié par Ruelle dans *Archives des missions scientifiques*, IIIe série, 2e vol. d'après deux mss. de l'Escurial Φ III, 1 et Υ I, 9.

Toutefois, nous croyons qu'il faille faire dans ces lamentations la part du poète et du sophiste et aussi celle du « laudator temporis acti », et qu'il n'est point besoin d'y attacher une trop grande importance historique.

Quant à l'interruption que nous venons de signaler, elle n'est qu'apparente. L'emploi tardif des martyries dans les documents notés (assez rares du reste avant le XIII[e] siècle), n'exclut pas leur emploi pratique dans l'enseignement oral. De fait il nous en est resté des traces certaines dans les syllabes très anciennes des ἐπηχήματα ou formules caractéristiques des modes et de « l'ancien solfège de la Roue », αʋεαʋες, αʔαʋες αγια, etc. (1).

Aurélien de Réomé au IX[e] siècle en fait mention, comme s'il s'agissait d'un usage général chez les Grecs de son temps. Seulement l'auteur médiéval rapporte ces formules avec des variantes qui furent adoptées depuis par les Latins, p. e. Noanoeane, Noeagis, etc. Serait-ce une modification nécessitée par la différence d'intervalles dans les deux systèmes musicaux ou plutôt une combinaison avec les antiques syllabes de solfège : α, η, ω, ε (2)? Nous n'en savons rien de certain. Mais ce qui importe pour nous, c'est de voir la valeur qu'à cette époque reculée les Latins, d'accord avec les Grecs, attribuèrent aux lettres initiales de deux de ces syllabes, ʋ et ʔ, dont la forme étrangère à l'alphabet grec frappe de prime abord et dont la lecture doit décider la physionomie et le sens de la syllabe entière. Ces deux lettres furent lues, l'une et l'autre, par les auteurs dont nous parlons comme un ν grec, caractère avec lequel la première du moins a quelque ressemblance. Mais ils commirent en cela une erreur fatale. La preuve en est les vains et longs efforts des musicologues médiévaux à déchiffrer le sens et la valeur de ces syllabes devenues dès lors une véritable énigme. Ceux-ci y voient ou bien de simples syllabes de vocalises (3), ou bien des invocations adressées à Dieu avant de commencer le chant (4).

On le comprend aisément, ni l'une ni l'autre de ces explications ne peut satisfaire, vu qu'elles ne rendent pas suffisamment raison du choix de syllabes spéciales pour chacun des modes ni de l'importance que la tradition y attachait. Force nous est donc de chercher la solution ailleurs, et ici ce sont les signes des martyries

---

1. On trouvera ce dernier document tout au long dans le paragraphe suivant, où nous en ferons une étude spéciale.
2. Gevaert, *Musique de l'Ant.*, I, p. 418-423 avec les références.
3. Interprétation du musicien grec consulté par Aurélien de Réomé (ch. IX). Cf. le travail de M. Schlecht sur ce sujet dans « Beilagen zur Cäcilia » de Trèves 1873.
4. Anonymus du Vatican, ms. gr. 872 : f. 231; Hagiopolitès f. 1[v]. Cf. Papadopoulos, Συμβολαί, p. 178-79.

examinés dans le paragraphe précédent qui nous viennent en aide. En effet, il ne faut pas un grand effort d'imagination pour reconnaître la connexion intime, voire même l'identité des lettres en question avec les deux martyries moyennes[1], celle du δεύτερος ⌴ et celle du τρίτος Z. Elles n'en offrent que des variantes graphiques.

Or, ces martyries dérivent, ainsi que nous l'avons montré, d'anciennes notes grecques, et en dernier ressort, d'anciennes lettres chaldéennes. L'une se révèle comme un B chaldéen renversé, l'autre comme un Z de même origine. S'il en est ainsi, pourquoi n'essaierions-nous pas de conserver à ces caractères la valeur phonétique de leur langue originale, a ɩι (correspondant à ⌴ = B couché) celle d'un β aspiré = V français, à ? correspondant à Z, celle d'un *z* français. Au lieu des syllabes *ne* ou *nes* et *na* du moyen âge, nous obtenons ainsi celles-ci : βές (pron. vés) et ζα (pron. *za*). Et que représentent ces syllabes, si non, selon toute apparence, les noms de ces lettres dans leur langue primitive de Chaldée et de Babylone ? Pour βές il ne peut guère y avoir de doute. C'est la transcription phonétique en lettres grecques du « Beth » sémitique. La transcription ou, comme on dit aujourd'hui, la « translittération » exacte serait βέθ. Mais le θ final (qui remplace le thaw hébreu = th anglais) se rapprochant beaucoup de s, se transformait facilement, dans la bouche des Doriens et des Ioniens surtout, en un s simple [2]. La commodité et peut-être aussi les préférences des maîtres de chant pour des syllabes ouvertes auront fait tomber cet s final et donné occasion à la forme encore en usage de nos jours : ιιε [3].

La syllabe *za* de son côté représente le nom de la lettre Z dans les langues arménienne [4] et perse [5], et se rencontre dans le syllabaire cunéiforme de la langue assyrienne [6]. Le signe Z n'appartient pourtant pas à l'écriture cunéiforme de cette langue, mais à cette autre écriture de forme carrée, dite syllabique, dont l'emploi indépendant de l'écriture cunéiforme apparaît pour la première fois, ce semble, au VIIIe siècle av. J.-C. sur des sceaux assyriens de Khorsabad.

Elle a formé le point de départ, on le sait, pour la transformation

1. Voir le tableau des martyries, ci-dessus, p. 55.
2. Comparez σεῖος, σάλλω, dorien pour θεῖος (divin), θάλλω (fleurir), etc. ; βυσσός ionien pour βυθός (profondeur), etc.
3. A moins qu'il n'y ait une distinction à faire entre les deux formes, ιιες désignant le Βῆτα ὀρθόν (droit) = re, ιιε le Βῆτα ἀνεστραμμένον (couché) = mi♮.
4. Petermann, *Grammatica linguae armeniacae*, Berolini, 1872, p. 1.
5. Salemann, etc., *Persische Grammatik*, Berlin, 1889, p. 4.
6. Menan, *Grammaire assyrienne*, Paris, 1868, p. 12 ; Delitzsch, *Assyrische Grammatik*, Berlin, 1889, p. 20.

de l'écriture hébraïque d'écriture phénicienne qu'elle était avant la captivité de Babylone [1] en écriture carrée, appelée par les Juifs eux-mêmes *écriture assyrienne.* Aussi serait-ce une question bien intéressante d'examiner à cette occasion, si l'antique notation grecque avec ses caractères carrés n'accuse pas une origine perse ou chaldéenne, ou sémitique en général, plutôt que phénicienne en particulier, comme l'a prétendu Westphal [2]. En tout cas le caractère servant à désigner mi (Βῆτα ὀρθόν) ne ressemble en aucune façon au Beth phénicien [3] auquel il devrait correspondre, mais parfaitement au Beth ninivite ; tandis que le caractère du sol, Z, se rencontre également dans les deux alphabets. Le nom za lui-même de son côté indique une origine autre que la phénicienne.

Mais contentons-nous de tirer la conclusion qui se dégage de notre examen touchant les martyries du δεύτερος et du τρίτος. Si leur forme avait pu laisser quelque doute au sujet de leur valeur et de leur véritable connexion avec les caractères alphahétiques et musicaux de l'antiquité, les noms conservés jusqu'à présent devraient, à eux seuls, le dissiper.

Le résultat acquis au sujet du nom de ʋ.ες (pron. vés ou véz) nous permet aussi de deviner l'origine, le sens et la forme primitive du nom λεγετός. Nul doute que les textes écrits n'aient porté à l'origine : λέγε ʋ.ες ou λέγε ʋ.ε [4] qui est, suivant nous, le mot original [5].

Il nous reste à examiner les dénominations des autres martyries.

---

1. Témoin entre autres l'inscription de la fontaine de Siloah de l'époque du roi Ezéchias (726-698 av. J.-C.).

2. Cité par Gevaert, *Mus. de l'Ant.*, I, 398. — Faisons remarquer ici que l'écriture cunéiforme même paraît, d'après nos plus savants assyriologues, Halévy, Delitzsch, être une invention des Sémites babyloniens.

3. Voir la forme p. e. dans Vigouroux, *l. c.*, ou Gesenius, *Hebräische Grammatik*, etc.

4. Ne comprenant plus la vraie valeur du η retourné, on aura pris cet appendice pour une désinence qualificative en rapport avec le verbe, et l'on sera ainsi arrivé à lire une sorte d'adjectif verbal de λέγω, si barbare qu'il fût. On dirait que le ʋ. qui s'y prêtait au reste fût pris pour un t avec une fioriture de convention en guise d'abréviation. C'est de fait ainsi que le mot ʋ.εʔαʋ.ω ou mieux ʋ.εζαζο (ou encore ʋ.ζζο) selon de plus anciens manuscrits lu généralement *nenano* fut lu autrefois *tenano* par Aurélien de Réomé (ch. VIII), ou son copiste. Il serait bien curieux d'examiner à ce point de vue la vraie origine de la solmisation α η ω ε des anciens Hellènes dont nous avons parlé.

5. Nous pouvons ajouter ici aux manucrits de Grottaferrata cités plus haut (ci-dessus p. 60) comme renfermant encore la martyrie du λεγετός entre autres les mss. grecs 791 de la Bibl. Vaticane (du commencement du XIV[e] siècle) et III. 2 de la Bibl, Barberini de Rome (XV[e] siècle). On y trouve la forme (λ ̈ ϋ) à côté de λέγε ʋ. — le mot λέγε étant écrit tout au long en rouge — et comme pendant λέγε Z etc. Dans le second des deux manuscrits on rencontre même, p. e. f. 10[v], en abréviation non équivoque le mot λεγετός lui-même remplaçant le ϋ de coutume (= mi ♭) et surmonté de l'oligon et des Kentimata complément propre à cette martyrie. Le trait droit du λ est traversé d'une petite barre et surmonté de Γ[το]. Ce mot n'est donc pas de formation récente.

Celle du premier ἦχος n'offre aucune difficulté. Comme la lettre représente une voyelle, a, et non une consonne, il allait de soi qu'on employait dans le solfège non le nom Aleph ni le mot πρῶτος, mais le son phonétique qu'elle désigne : a. Du reste l'antique musique employait également a comme première lettre de solmisation pour le degré inférieur du tétracorde dorien.

Il n'est pas également facile d'expliquer le nom de la quatrième martyrie : αγια (agia). Inutile de dire que ce nom n'a rien à voir avec ἅγιος saint. Il est vrai qu'on l'a expliqué comme le féminin de cet adjectif, ἁγία, dont il faudrait sous-entendre le substantif Τριάς : sainte Trinité (1). La première impression peut être favorable à cette explication. Mais tout l'ensemble des faits et l'analogie des autres martyries doivent nous faire penser qu'il n'y a là qu'une pure coïncidence fortuite (2), résultant de la corruption d'un ancien mot qu'il s'agit de rétablir.

Voici quelques conjectures que nous voudrions soumettre à ce propos à l'appréciation et au choix du lecteur. Disons tout d'abord qu'il n'était guère possible d'employer ici le nom de la martyrie même qui eût été τέταρτος, ce mot étant trop long et trop pesant pour servir de syllabe de solmisation. Comment y remédier ? Le plus naturel était de recourir encore à l'antique notation. Or, celle-ci donnait au signe correspondant au sol byzantin (= la antique) un a de forme étrangère ; c'est la première lettre de cet alphabet musical. Mais comme a servait déjà de syllabe de solmisation, il fallait donc distinguer ce second a du premier. Au moyen âge on doublait dans ce cas la lettre, aa (3). On fait de même aujourd'hui (4). Aurait-on usé d'un expédient analogue dans l'antiquité ? Le fait est que dans la langue assyrienne, c'est précisément la syllabe ia, qui produit l'effet d'un dédoublement en même temps qu'elle présente l'avantage d'une prononciation plus facile que aa. Aussi le signe cunéiforme de ia change-t-il souvent avec celui de a (5). Le nom de la

1. Voir l'Anonyme du Vatican, l'Hagiopolitès, Papadopoulos etc. cités plus haut.

2. En réalité cette explication n'a pas plus de valeur que celle qui fait dériver le λεγετός de λέγε ναί (pron. νέ), = dis oui (en considérant νέ comme une faute d'orthographe) et qui interprète les syllabes déjà examinées comme des invocations, p. e. ανάνες comme ἄναξ ἄνες (Seigneur remets), etc. Si tel en eût été le sens, n'eût-il pas été plus simple et plus intelligible pour les chantres d'écrire ces mots mêmes ? Au surplus, le musicien grec, maître d'Aurélien de Réomé (IXe siècle), ne connait pas encore ces explications et s'approche certainement de la vérité en y voyant des syllabes de vocalises. Voir opp. cit. ; Tzetzès, *l. c.* p. 74 ; Chrysanthos, Θεωρητικὸν μέγα, p. 29 ; Papadopoulos, Συμβολαί, p. 178-179, etc.

3. Guido d'Arezzo dans son *Micrologus* (Migne, Gerbert, Hermesdorff) et ses successeurs pour les « excellentes » (ὑπερβολαῖαι).

4. Gevaert, *Mélopée*, passim, et autres auteurs.

5. Delitzsch, *l. c.*, p. 21, nº 38 et ailleurs.

quatrième martyrie tirerait-il son origine d'une forme assyrienne dissyllabe a-ia à laquelle les Grecs auraient donné par une espèce d'accommodation linguistique la forme trissyllabe que nous connaissons ?

Voilà une première conjecture qui ne manque pas d'une certaine probabilité. En voici une qui a peut-être plus de droit à nos suffrages, vu qu'elle reste encore plus dans l'ordre des faits graphiques déjà constatés. Elle se rattache, elle aussi, à un mot sémitique. En effet il doit paraître assez naturel qu'on ait donné à cet a non le nom sémitique aleph, mais celui qui désignait son rôle de *premier* dans la notation et dans les sons musicaux. Or ce nom sémitique est èḥádh ou aḥádh ; nous traduisons par ḥ le Cheth hébraïque conformément à l'usage des LXX (qui transcrivent cette lettre par ἥθ) et des Grammairiens, p. e. Buxtorf qui dans son *Thesaurus* la caractérise de « spiritus asperior [1] ». Le χ grec auquel on pourrait songer de prime abord, représente le Kaph aspiré. Or, les musiciens grecs auront voulu conserver ici encore le terme technique étranger avec ses caractères qui du reste dans l'écriture en capitales et onciales grecques antérieures au IVe siècle av. J.-C. était assez semblable aux caractères ninivites de cette lettre. Il s'agit ici surtout du caractère H. Celui-ci représente le Cheth ninivite aux Ve et IVe siècles av. J.-C., et dans l'écriture grecque il servait jusque vers cette date de signe pour l'esprit rude, si bien qu'il y a correspondance graphique et phonétique parfaite de part et d'autre. Dans la suite l'écriture onciale donne à cette lettre la forme du Cheth hébraïque d'aujourd'hui (semblable au grand Π grec), la commodité sans doute ayant fait mettre la barre horizontale du milieu tout en haut. Un petit bout du trait vertical qui dépassait un peu à gauche, le distinguait seul. De là une grande ressemblance et des confusions fréquentes entre les trois formes Π = h (Esprit rude), Π = p, ΓΙ = γι [2] Le besoin de vraisemblance aura fait deviner aux copistes et peu à peu aux praticiens de l'art le mot ΑΓΙΑ (Δ) pour ΑΠΑ ou anciennement ΑΗΑ (Δ) (pron. aḥadh ou aḥaz ou aïadh) qui ne semblait donner aucun sens. Nous mettons le Δ final entre parenthèses pour indiquer que cette lettre traduisant le Daleth (= dh aspiré ou Z) a dû disparaître pour motifs ordinaires et naturels aux phénomènes linguistiques. Et pourtant, on dirait que des traces s'en sont conser-

1. Cf. le Hha arabe.

2. C'est ainsi que p. e. dans Pausan., 3, 14, 2 les copistes nous ont transmis le mot ἐναΠάδων pour ἐν 'ΑΓΙαδῶν. Voir Freund, *Triennium Philologicum*, Leipzig, 1879, I, p. 246. Wattenbach, *Anleitung zur griechischen Palaeographie*, Leipzig, 1867 et 1877.

vées dans les syllabes *agis*, *acis*, *ais* (en une seule syllabe diphthonguée?) qu'on trouve dans les auteurs latins du moyen âge : Aurélien de Réomé, Hucbald, etc., etc. [1]. Cette conjecture étant basée sur l'analogie des autres martyries, mérite à coup sûr une sérieuse attention, et, en tout cas, la préférence sur la première.

Voici cependant une troisième possibilité qui n'est pas tout à fait exclue. Les Byzantins s'en seraient rapportés aux notes de solfège de leurs ancêtres. Ceux-ci aussi employaient dans le solfège, comme nous l'avons vu, a pour le degré inférieur du tétracorde dorien et encore pour le quatrième degré lorsque ce degré formait le point de jonction d'un nouveau tétracorde appelé dans ce cas τετράχορδον συνημμένων (dans le cas au contraire où il y avait disjonction, ils employaient ε). Or la quatrième martyrie, désignant le centre de l'ἦχος τέταρτος ou μιξολύδιος (mode essentiellement construit par jonction κατὰ συναφήν), était éminemment note de jonction. Donc elle devait être nommée a pour une double raison, à savoir comme note de jonction (solmisation antique), et comme correspondant à l' A de l'antique notation (premier caractère). Pour la distinguer du premier a, ils auraient ajouté à la formule le demi-ton suivant ascendant qui caractérise précisément la jonction des tétracordes. Ce demi-ton était exprimé dans la solmisation antique par η que les Grecs prononçaient i dès le deuxième siècle av. J.-C. [2]. D'ailleurs le même ton, la♯ (la♭ byzantin) était, d'après l'ancien système de notation, représenté par un soi-disant Aleph retourné, mais qu'on pouvait en réalité facilement lire comme γι [3]. Cette note aurait donc été ajoutée dans le nom de la quatrième martyrie pour la distinguer du premier a, ce qui donnait la mélodie caractéristique sol la♭ sol
α - γι - α

Dans ce cas, la modulation exprimée par les syllabes a-a-νες ou a-za-νες et qui réclamait la ♮ immédiatement après un la ♭, était plus sensible. Or, c'était le but de ce solfège d'accentuer ces effets de

1. Voir leurs traités déjà cités, et autres chez Gerbert ou Migne.
2. Blass, *Ueber die Aussprache des Griechischen*, Berlin, 1888, p. 33.
3. Le signe en question, suivant la description d'Alypius, (Εἰσαγωγὴ μουσική, 4) représente « la moitié gauche d'un grand A tourné vers le haut : ἡμίαλφα ἀριστερὸν ἄνω νεῦον » ou « ἀνεστραμμένον » (Hagiopolytès f. 3r). Le caractère principal représentant le Aleph et le ton *la* (= sol byzantin) est décrit par le même auteur comme « ita (H) négligemment tracé, allongé, ἦτα ἀμελητικὸν καθειλκυσμένον ». Il est possible qu'on ait ajouté ce caractère même au premier a, et, comme il offre une certaine analogie avec H, que les praticiens aient prononcé un H(= i) avant la voyelle a, indubitablement requise par la tradition orale ; de cette façon il naissait une sorte de diphthongue, ia. Ce serait donc une quatrième possibilité. Cf. la conjecture très probable émise par M. Gevaert (*Mélopée*, p. 481) au sujet d'un H qu'on lit dans les textes manucrits des hymnes de Dionysios et Mésomedès édités par Bellermann 1841, et que l'éminent musicologue interprète comme l'Aleph (= la antique, sol byzantin) qui nous occupe.

modulation. Cependant, disons-le de suite, la tradition ne connaît qu'une seule et même note sur les syllabes du agia : sol. Et d'ailleurs cette explication s'écarte de l'analogie des autres martyries, analogie, encore un coup, qui rend la seconde conjecture la plus probable.

En résumé, nous croyons avoir établi d'une manière quasi certaine la forme et la valeur primitives de ces antiques syllabes byzantines qui viennent corroborer d'une manière singulière nos conclusions précédentes touchant la valeur des martyries dont elles représentent les noms. Constatons en outre que les Byzantins ont conservé dans leur pratique musicale une sorte de solmisation alphabétique basée sur le système tétracordal. C'est la méthode chiffrée de l'antiquité. Chaque syllabe et chaque signe désigne à l'œil et à l'oreille la propriété et la valeur musicales du ton à produire suivant la place qu'il occupe dans le tétracorde: a le ton inférieur du tétracorde dorien : mi (re byzantin), νες le second degré ascendant = fa (mi♭ byzantin), za le troisième degré = sol (fa byzantin), aΠa ou aHa (pron. aᾶ ou aha ou a-ïá), le quatrième degré = la (sol byzantin).

Ces résultats nous permettent d'examiner avec plus de fruit la παραλλαγή de la Roue.

§ 6. *L'ancien solfège de la Roue.*

(Ἡ παραλλαγὴ τοῦ τροχοῦ κατὰ τὴν παλαιὰν μέθοδον.)

Ce solfège est un chant dont la mélodie et le texte sont intimement liés à la théorie du τροχός et aux syllabes des martyries. Il n'est en effet que l'exercice pratique du premier et il emprunte aux autres ses syllabes de solmisation. Aussi bien est-ce à ce double point de vue qu'il importe de l'étudier.

Nous le reproduisons d'après la version que les théoriciens nous en ont conservée. (Voir le nº 16 de l'appendice.)

Deux choses frappent surtout l'attention. Tout d'abord, ce sont les syllabes qui apparaissent chacune avec une valeur tonale propre, déterminée par les tons environnants ([1]) et plus spécialement par la plus ou moins grande proximité du demi-ton du tétracorde. Ensuite, chaque syllabe se répète respectivement à la même place des tétracordes qui se succèdent tous disjoints, donc, avec la même valeur tonale, et effectuant de cette façon une modulation ou une transposition de la mélodie à la quinte. Propriété musicale des sons d'un tétracorde et similitude des tons distancés ou transposés de

1. « Per vicinos tonos », dit l'auteur du *Musica Enchiriadis*, ch. II.

quinte à quinte, voilà l'objet de cet exercice pratique, identique à celui de la théorie du τροχός.

Ceci acquis, ce qu'il nous importe maintenant d'examiner, c'est la valeur tonale qui serait exactement attachée à chaque syllabe des martyries. Ce sera une contre-épreuve des conclusions que nous avons tirées précédemment en parlant de la signification et de la valeur de ces signes. Or, disons-le sans détour, cette contre-épreuve ne satisfait pas à première vue. Si pour quelques formules l'accord s'établit entre ce document et notre interprétation, il disparaît dans plusieurs autres. Faut-il donc que nous baissions pavillon devant ce témoignage ? Peut-être oui, si d'abord il était conséquent avec lui-même et, ensuite, s'il l'était avec une autre version du même document fournie par Villoteau (1). Or, il n'en est rien. Force nous est donc d'en faire l'examen critique. Nos données pourront à la fois fournir et de nouvelles lumières et recevoir aussi, nous l'espérons, un nouvel appui.

Si la discussion de ce texte peut paraître minutieuse à l'excès, elle s'impose en quelque sorte par la portée de ses conséquences ; d'ailleurs elle donnera une idée du travail délicat nécessité par la restauration critique du chant de l'Église grecque. Nous prendrons pour base le texte de Phokaeus que le lecteur a sous les yeux.

La première formule de Phokaeus est α-νε-α-νες. Elle a partout la valeur Mi ½ Fa ½ Mi 1 Ré, excepté au commencement où elle porte Ré 1½ Fa ½ Mi 1 Ré. C'est la valeur mélodique que Villoteau lui assigne partout, et cela comme formule du premier mode plagal. Faut-il en conclure qu'elle est plus exacte que l'autre ? Nous ne le pensons pas. D'abord, il est avéré que dans les formules de Villoteau il y a une combinaison, pour ne pas dire un mélange et une confusion de deux παραλλαγαί ou solfèges. Ceux-ci, tout en offrant une intime connexion entre eux, forment néanmoins deux systèmes entièrement distincts : celui du τροχός que nous étudions maintenant, et celui des ὀκτὼ ἦχοι qui fera l'objet du paragraphe suivant.

Mais le document rapporté par le célèbre explorateur semble renfermer encore un troisième élément dont il convient également de faire avec soin la part. Nous voulons parler des formules des ἐπηχήματα. Celles-ci ont un but tout différent de celui de notre παραλλαγή et sont conséquemment soumises à des règles différentes. Dans notre solfège, nous venons de le voir, chaque syllabe a sa

---

1. *L. c.*, ch. IV, art. IX

valeur dynamique propre qui est toujours la même ; c'est de l'essence du τροχός. Là, au contraire, les syllabes ont pour but de représenter le transfert, ou, si l'on veut, l'application des valeurs dynamiques à d'autres degrés que ceux qui les portent naturellement (d'après le système du τροχός ou celui des ὀκτὼ ἤχων). Il en résultera nécessairement une sorte de mélange de valeurs relatives et absolues ou quasi absolues, ou, pour nous servir de la terminologie de la musique classique, de valeurs dynamiques et thétiques. La formule même qui nous occupe sera la plus appropriée pour faire ressortir la différence de ces divers procédés.

La formule α-νε-α-νες renferme deux α. Dans le τροχός ces deux syllabes doivent porter la même valeur musicale, celle du degré inférieur du tétracorde dorien : mi classique, re byzantin. La syllabe finale νες exprime d'une façon directe et relativement déterminée la même note que α désignait sous forme de numéro d'ordre. Cette sorte de tautologie est parfaitement à sa place dans cette formule initiale qui sert de clef à toute la mélodie. Reste la seconde syllabe νε. Selon les principes de l'antique notation, elle ne peut indiquer qu'une note ou bien identique à νες (final), ou bien présentant vis-à-vis de cette note la différence d'un demi-ton. La première alternative donne l'unisson qui n'a aucun but ici. Donc, la dernière seule sera possible. Elle sert à déterminer et à dessiner la propriété musicale du α ou premier degré dorien ascendant conformément au but de notre παραλλαγή. Cela nous donne la première formule de Phokaeus sauf la syllabe νες qui doit être toujours à l'unisson de l'α initial. La voici :

♭
D E D D
α-νε-α-νες.

Telle est la formule initiale appropriée au but et au système du solfège de la Roue. Il ne peut plus en être de même lorsqu'elle doit servir d'ἐπήχημα ou formule caractéristique du πλάγιος πρῶτος : dans ce cas elle doit marquer le transfert du ton initial et fondamental de cet ἦχος du diapason (Sol 1) où le représente le schéma combiné des κύριοι et des πλάγιοι (1) au diapason de Ré [2], ce qui revient à dire, au diapason de son authente correspondant. L'α initial et le νες final auront à désigner maintenant le degré absolu de Ré devenu note principale du πλάγιος πρῶτος, tandis que les deux syllabes du milieu νε-α semblent conserver leur valeur dynamique ou relative et marquer la place caractéristique du demi-ton dans l'ἦχος. Ce

1. Voir plus haut, § 3 du présent chapitre et ci-après la παραλλαγὴ τῶν ὀκτὼ ἤχων.

demi-ton se trouvant ici, non plus du 1[er] au 2[d], mais du 2[d] au 3[e] degré, les syllabes qui le représentent, se trouvent justement à un degré plus haut que dans le κύριος : donc νε-α ici Fa-Mi ♮. On le voit, la différence des formules mélodiques est basée sur la différence des principes appliqués de part et d'autre avec une logique qu'il serait difficile de méconnaître. Mais fût-il impossible, comme c'est de fait le cas pour quelques-uns des ἐπηχήματα, de rendre compte de la mélodie appliquée aux syllabes, cela ne devrait pas surprendre. Ici, en effet, les syllabes étaient appliquées aux notes avec une certaine liberté, ainsi que le prouve la réunion de notes différentes sur une même syllabe, étant avéré que le but principal était de dessiner en peu de traits le type modal de l'ἦχος qu'il fallait produire.

En résumé nous nous croyons autorisé d'adopter pour la première formule de notre solfège la mélodie

♭
D E D D
α-νε-α-νες.

La formule α-νε-α-νες est remplacée en poursuivant la partie ascendante par la formule α-ζα-νες. Celle-ci y est tout à fait à sa place. C'est à tort que Villoteau la substitue à l'autre dès le commencement du chant. En effet, ainsi que nous allons le voir, elle marque une modulation, ayant toujours un sens dans le cours d'une mélodie, mais jamais à son début.

La seconde formule est νε-α-νες chez les deux auteurs. Ils lui assignent l'un et l'autre la valeur d'une tierce majeure conjointe, Phokaeus, Do 1 Ré 1 Mi, Sol 1 la 1 si, ré 1 mi 1 fa♯, etc., Villoteau, Sol 1 La 1 Si, Ré 1 Mi 1 Fa♯. La mélodie est conforme à nos explications, mais réclamerait à la place du simple α du texte la syllabe ζα, laquelle se rencontre de fait dans la formule similaire νε-ζα-ζω, ἐπήχημα pour une variété du δεύτερος (1). Aussi l'introduisons-nous.

La mélodie de Villoteau s'obtient en mettant le νε de cette formule à l'unisson du νες précédent, le premier son de νε-α-νες continuant sur le Re de la première formule. C'est ce qu'insinue l'identité de la syllabe νες ou νε. Il en résulte la forme modale nommée communément πλάγιος δεύτερος. Cependant la pratique de l'hirmologion et la παραλλαγὴ τῶν ὀκτὼ ἤχων (mutation des huit modes) prouvent que la dite formule s'appliquait encore à d'autres degrés que ceux indiqués par ces auteurs. Phokaeus donne lui-même, p. 47

1. Les syllabes νεανες sont empruntées à la παραλλαγὴ τῶν ὀκτὼ ἤχων, voir § 7.

de son Κρηπίς (1), comme ancien ἐπήχημα du second mode, λε-α-λες avec la mélodie βου-γα-δι. / Mi Fa-Sol. Pour quelle raison ne s'y est-il pas conformé dans la παραλλαγή? Nous n'en trouvons point d'autre, sinon que ce solfège traditionnel voulait ici un diton (=tierce majeure conjointe). Or, imbu des principes de la musique occidentale au sujet des degrés Mi Fa Sol, il ne pouvait l'y découvrir. En effet, partant de cetre idée que les Latins lisent Mi ½ Fa 1 Sol, un demiton à la base, il s'imagine de mettre ce diton là où la musique latine le présente naturellement, sur Do 1 Ré 1 Mi. De cette façon à son insu il se met en contradiction avec lui-même, et sans même plus penser que βου pourrait être plus bas que le Mi latin, comme l'enseignent pourtant les théoriciens, et pouvait parfaitement former un ton entier avec γα (=Fa). Les faits de ce genre prouvent mieux que toute autre chose la justesse de nos assertions touchant la valeur réelle des intervalles byzantins et l'idée erronée, *latine*, que les musiciens grecs, surtout les réformateurs, s'en étaient faite : vraie cause du bouleversement qu'on déplore aujourd'hui. Mais revenons à notre sujet. Les faits que nous venons de signaler, nous autorisent pleinement à mettre la mélodie du λε-α-λες sur Mi♭-Fa-Sol. Cela nous fournit avec celle de Villoteau deux échelles modales pour le δεύτερος : ♯♯, et ♭♭♭. On peut justement se demander, si ce n'est pas ce dualisme, inculqué, exercé même peut-être pratiquement par les maîtres, qui aurait donné naissance à l'échelle de ce mode, appelée par nos musicologues chromatique oriental (2), et que nous pouvons présenter en ces termes : Ré ½ Mi ♭ 1 ½ Fa ♯ ½ Sol | la o $\overset{(\frac{1}{2})}{\frac{2}{3}}$ si ♭ 1 ½ do ♯ ½ ré. La combinaison des ♯ et des ♭ dans le solfège voulait dire sans doute qu'on pouvait chanter ce mode avec l'une et l'autre garniture, *in sensu diviso*, c'est-à-dire séparément, et non simultanément ou *in sensu composito*. Toutefois les faits vont souvent plus vite et plus loin que ne le veulent les hommes. Et ainsi, ce qui n'était à l'origine qu'un exercice scolaire, destiné à un but purement technique, put facilement et peu à peu se glisser dans la pratique de l'Église. Mais n'anticipons pas sur la suite de cet exposé.

Quant à savoir quelle est la mélodie authentique du λε-α-λες ou λε ζα-λες dans le solfège de la Roue, il nous semble qu'il n'y en a qu'une seule possible, celle de Mi ♭ Fa Sol, parce qu'elle seule est

1. Stephanos Lampadarios, p. 56, copie ici littéralement son devancier.
2. Gevaert, Bourgault-Ducoudray, Parisot, Stephen Morelot, etc. *ll. cc.*

à la fois et scientifiquement exacte et compatible avec l'enchaînement naturel du chant.

Il est à remarquer que la syllabe νες (=Sol) dans cette formule représente la tierce majeure de νε (=Mi♭). Son emploi à cet endroit prouve que le ton représenté par elle figure tout à la fois et comme quatrième du premier tétracorde et comme premier d'un nouveau tétracorde conjoint, tout comme la formule αγια ou αΗα [1], et ce n'est que la formule du ανανες qui vient produire la disjonction et la modulation.

Les deux formules suivantes νανα et αΗα ont chez Villoteau, la première les notes Sol Sol, la seconde la la. Nous conserverons le *recto tono* pour ces deux notes, mais en le mettant avec Phokaeus un degré plus bas sur Fa et Sol. La valeur relative est toujours celle de Sol et la naturels.

Reste dans la partie ascendante la formule ανανες. Elle a chez Phokaeus toujours, chez Villoteau cinq fois sur dix le recto tono avec la valeur relative de Ré. Quatre autres fois ce dernier traduit Ré Mi Mi et une fois la si si avec la valeur relative de Re-Mi-Mi (?). Ces valeurs résultent nécessairement de l'interprétation que ces auteurs ont donnée à νεανες. Celle-ci étant inadmissible nous n'avons pas à nous en préoccuper. Toutefois la seconde mélodie de Villoteau peut nous aider à fixer la véritable version de notre formule. Nous mettrons le α à l'unisson avec le αΗα lequel marque le quatrième degré du tétracorde (ici Sol), conçu, nous l'avons vu, comme joint au tétracorde suivant [2]. Or, le système du τροχός consiste à disjoindre les tétracordes. Et comment obtenir ici cet effet ? En comptant le quatrième degré αΗα ou α, non plus comme quatrième, mais comme troisième degré. C'est-à-dire — pour nous servir des termes des martyries — que le Sol du αΗα, après avoir eu le nom et le rôle de αΗα et α (=quatrième), devra encore prendre le

1. Nous profitons de cette occasion pour préciser nos remarques précédentes touchant l'origine des syllabes αϊα ou αγια des Grecs et aïs ou agis des Latins. L'une et l'autre semblent représenter la prononciation grecque de deux formes sémitiques équivalentes en anciennes capitales ou onciales grecques. Ce sont les formes trilittérales אָחָא (araméenne) et אָחַד (cananéenne), signifiant l'une et l'autre « premier ». (Voir Lidzbarski, *Handbuch der nordsemitischen Epigraphik*, Berlin, 1898, le glossaire au mot אָחָא), La première, en capitales et onciales grecques AHA et AΠA, a dû donner αϊα et αΓια, la seconde, en caractères grecs de même type AΠΔ et AΠΔ, aïs et αΓις=agis.

2. C'est un fait curieux à relever que la nomenclature et la dynamique des martyries byzantines paraît reposer sur l'idée de la jonction des tétracordes. Cela vient sans doute de ce que le quatrième et le dernier degré nommé αΗα marque la mèse et le centre du mode mixolydien qui est essentiellement construit par jonction (κατὰ συναφήν). La musique byzantine offre par là un point de contact avec l'ancienne musique slave, qu'il est intéressant de noter en passant.

nom et le rôle de zα (=troisième du tétracorde), après quoi νες viendra avec son intervalle d'un ton établir la disjonction ou, si l'on veut, transférer le point de jonction. La mélodie à laquelle nous nous arrêterons donc, sera Sol Sol la / α-zα-νες avec la valeur de Ré-Ré-Mi naturels (1).

Dans la partie descendante nous rencontrons en premier lieu la formule νε-α-γιε. Le groupe syllabique γιε, en descendant, semble jouer le même rôle que la formule αHα en montant, mais en sens inverse: il a apparemment la valeur de do et suppose un demi-ton au-dessous de lui (2). Le α qui forme chez Phokaeus la tierce majeure aiguë de γιε, en désigne, ce semble, chez Villoteau, la seconde majeure, ce qui demanderait plutôt la syllabe zα au lieu de α. Si la lecture de Villoteau était fondée, on donnerait volontiers au νε de la partie descendante la valeur de νες ascendant et vice-versa. De fait la mélodie se présente à rebours. Le terme aigu du demi-ton fa-mi p. ex. qui, en montant, était le point d'arrivée, devient à présent le point de départ.

La formule suivante α-zα-νες, que Villoteau remplace en descendant par ααλες, est destinée à produire en descendant le même effet qu'en montant, c'est-à-dire de transposer, ici à un degré plus grave, le demi-ton que le αγιε demanderait au-dessous de lui. Donc si γιε veut un demi-ton au-dessous de lui et a la valeur relative de do, α-zα-νες devra se chanter do do si♭. νες marquerait ainsi, nous l'avons déjà dit (à rebours du mouvement ascendant), non plus le Béth droit, mais le Béth couché (3).

La formule νε-χε-α-νες est chez Villoteau νε-ε-α-νες sans χ, et porte

---

1, C'est comme si en musique chiffrée on écrivait : La-Si♭-Do-Re-Mi. On se rappelle ici
1 – 2 – 3 – 4
3 — 4
instinctivement les principes exposés dans le *Scolica Enchiriadis* (Migne, PL 132, 982). Voir l'excellent commentaire qu'en a donné Jacobsthal, *Die Chromatische Alteration im liturgischen Gesang der abendländischen Kirche*. Berlin, 1897.

2. C'est du moins ce que le texte des deux écrivains donne à supposer. Cependant ce même groupe servant d'ἐπήχημα du quatrième mode plagal porte dans les manuscrits (p. ex. Barberini IV-65 du XIIe s.) le plus souvent la mélodie C D C C = D E D D classique. (La
♭ νε-α-γι-ε
première syllabe νε semble réclamer toutefois D ou E=E ou F classique pour note initiale). En l'adoptant dans le solfège du τροχός on serait obligé de prendre pour la formule suivante
♭
αzανες la valeur de DCB, si bien qu'un seul tour de quatre formules, αzανες à νεαγιε, embrasserait un hexacorde.

3. Convenons-en cependant que, si tant est que cette inversion a lieu, elle ne paraît pas observée strictement, si bien que pour la forme suivante νε-χε-zα-νες il faudrait peut-être faire une exception, tandis que pour α-νε-α-νες cette exception est de rigueur. Comme cette dernière forme est employée aussi en montant, il faut nécessairement qu'elle ait partout la même valeur.

la variante mélodique Fa♯ Sol la Fa♯ ou Si Do Ré Si, laquelle nous paraît mériter la préférence sur la version de Phokaeus. Nous garderons cependant les syllabes de celle-ci, en exceptant le α de la troisième syllabe du texte devant être changé en ζα que suppose la note. De son côté la note et la valeur du Si final de la formule devrait faire place à celle de Do, si nous restons toujours dans la supposition que la valeur de νε et νες ascendant et descendant doit être interprétée en sens inverse.

Mais que vient faire le χ dans la seconde syllabe ? C'est la question que tout lecteur se posera naturellement.

Voici une conjecture que nous hasardons à ce sujet.

Nous avons déjà fait remarquer que les notes voisines mi et fa sont exprimées dans l'ancienne notation par la même lettre quoique sous deux formes différentes, Béth droit et Béth couché. Il est vrai qu'on tâchait d'éviter de nommer deux fois la même lettre, en donnant à l'une le nom a. Mais comme ici les circonstances ne le permettaient pas et que d'un autre côté la répétition νενε est embarrassante pour la langue et produit l'effet d'un bégaiement [1], les chantres du Caire se contentaient de garder la voyelle de la syllabe précédente νε sans en répéter la consonne. Les chantres de Constantinople, au contraire, tenaient à marquer la distinction des notes par l'emploi d'une consonne distincte. Or puisqu'il fallait remplacer le B, dont l'articulation embarrassait ici, ne semblait-il pas naturel de songer à la lettre qui, dans le tétracorde voisin (des διεζευγμένων) jouait le rôle que B jouait dans le sien? Or c'était le Kaph (aspiré) [2]. de l'alphabet sémitique. Il correspondait phonétiquement et graphiquement au χ grec (lequel du reste lui-même n'est qu'un κ aspiré), ainsi que le prouvent de nombreuses transcriptions de mots sémitiques en grec, p. ex. Μελχισεδέκ [3]. Le χε (valeur do) remplacerait dans ce cas le Béth couché (valeur fa).

---

1. Cependant νενε se rencontre dans les manuscrits, p. ex. cod. gr. Vatic. 791 (XIV[e] s.), dans les ἐπηχήματα et vocalises plus étendus, à côté de νεχε et νεκε, etc.

2 K droit de l'antique notation représente le si grave de la voix féminine, le K couché sa seconde aiguë = do. Plus haut en parlant du βαρύς, nous disions que le même son est représenté par un Daleth. Nous expliquerons plus loin la raison et la légitimité de cette différence.

3. Le χ traduit le Kaph, le κ le Qof hébreux. La syllabe χε ou Khe représente le nom arménien de ce caractère. C'est avec ζα le second mot arménien que nous rencontrons dans la terminologie musicale des Byzantins. Cependant les langues arménienne et perse semblent avoir emprunté ce nom à la langue arabe dont la lettre homologue possède une valeur phonétique similaire. Les Hébreux eux-mêmes semblent avoir nommé plus anciennement ζα la lettre nommée zaïn (Fürst, *Hebr. Wörterb.*) — Quant à l'aspiration du K et en général des lettres du soi-disant « Begadkephat » elle semble être une particularité de la langue araméenne, qui peu à peu a passé dans la langue hébraïque. Sous ce rapport la présence de la syllabe Khe dans la solmisation byzantine peut offrir quelque intérêt dans la question de l'origine de la musique et de la notation byzantines et hellènes en général. Voir pour ces détails et autres relatifs aux

Mais peut-être faut-il y voir plus qu'un simple expédient et un échange de termes musicaux équivalents. Cette syllabe Khe (ou Kaph) n'aurait-elle pas ici la valeur relative propre à l'antique note de ce nom ? S'il en était ainsi, cette formule réclamerait un autre mouvement mélodique. Les deux syllabes χε et ζα devraient se chanter exactement une quarte plus bas que dans l'interprétation de Villoteau, les autres garderaient le même degré relatif : f♯-d-e-f♯ au lieu de f♯-a-g-f♯, etc. Tout le groupe, au lieu de remonter en arrière, se produirait maintenant vers le bas. On ne peut nier qu'il constituerait ainsi un juste pendant de νε-ζα-νες, son corrélatif ascendant. Comme ce groupe commence chaque fois de parcourir la tierce majeure du nouveau tétracorde dont le α-ζα-νες ouvre en quelque sorte l'accès, de même en serait-il du νε-χε-ζα-νες dans l'ordre descendant. Aussi adopterons-nous plutôt cette interprétation, en faisant suivre p. e. le α-ζα-νες (g g f) de νε-χε-ζα-νες (e c d e), avec la mélodie mi-do-re-mi plutôt que mi-fa-sol-mi ou mi-sol-fa-mi (1).

Cette version ferait aussi comprendre la raison d'être, autrement inexplicable, de la formule νε-αγια, qui, après l'avant-dernier α-ζα νες (commencement de la dernière ligne), vient contrairement à toute attente tout d'un coup remplacer le νε-χε-ζα-νες. Cette dernière formule avec notre mélodie aurait dans ce cas dépassé au grave le canon byzantin. Par contre l'avant-dernière formule : νεανες nous semble devoir être remplacée par νε-χε-ζα-νες.

Mais il est temps de mettre un terme à notre discussion trop longue déjà au gré du lecteur. Elle n'a pourtant pas été sans fruit, ce nous semble. L'étude de cet ancien document nous a fait rencontrer à chaque pas le même ordre d'idées et de faits dont nous avons établi précédemment l'existence et vient apporter un nouvel argument à notre thèse générale.

Résumons les résultats de notre examen critique, en essayant de rétablir cet ancien chant d'école dans sa forme primitive (2).

langues et spécialement à l'écriture sémitiques, outre les grammaires connues des langues orientales, les ouvrages classiques de Ph. Berger, *Histoire de l'écriture dans l'antiquité*, Paris, 1892 ; Lidsbarski, *Handbuch der nortsemitischen Epigraphik*, Berlin, 1898. Cf. aussi Sachau, *Die altaramäische Inschrift des K. Panammu* (VIII[e] s. av. J. C.) Berlin, 1893, etc.

1. La version de nos deux interprètes s'explique par une déviation analogue à celle que nous avons constatée dans leurs interprétations du νε-ζα-νες. D'autre part, la valeur du mi (au lieu de celle de fa) pour le νες final est légitimée par le mouvement ascendant de la seconde partie de ce groupe, légitimation qui fait défaut aux deux autres versions.

2. Ce qui fait ressortir l'importance attachée à la valeur musicale de ces formules, c'est que souvent dans les manuscrits les plus anciens, elles tiennent, avec les neumes qui les surmontent, lieu de toute autre indication de martyrie et même de mode.

Ἡ παραλλαγὴ τοῦ τροχοῦ κατὰ τὴν παλαιὰν μέθοδον.

♭ ♭
D - E - D - D E - F - G F - F G - G
I. α - νε - α - νες, νε-zα-νες, zα-zα, αΗα.

♮
G G-a ♭-c-d, c-c d-d d-d-e f-g-a, g-g
II. α-zα-νες, νε-zα-νες, zα-zα, αΗα. III. α-zα-νες, νε-zα-νες, zα-zα,

a - a a-a-♮ ♮-a-g (1)
α-Ηα. IV. α zα νες, νε-α-γιε.

g-g-f e-c-d-e e-f-e-e, e-d-c (1)
V. α-zα-νες, νε-χε-zα-νες (2), α-νε-α-νες, νε-α-γιε.

c-c-♭ a-F-G-a (2) a-♭-a-a a-G-F (1)
VI. α-zα-νες, νε-χε-zα-νες, α-νε-α-νες, νε-α-γιε.

♭ ♭ ♭ ♭
F-F-E D-B-C-D D-E-D-D D-C-B (1)
VII. α-zα-νες, νε-χε-zα-νες (2), α-νε-α-νες, νε-α-γιε.

♭ ♭ ♭ ♭
B-B-A Γ-C-C C-C-D D-B-C-D (3) D-E-D-D
VIII. α-zα-νες, νε-α-Ηα, α-zα-νες, νε-χε-zα-νες, α-νε-α-νες.

Si telle fut la forme originale de cet ancien exercice en usage dans les écoles, la solmisation dite guidonienne qui nous a donné nos notes actuelles Ut Ré Mi, etc. n'en serait qu'une imitation relativement récente. On ne peut nier qu'il est bien propre à procurer le but auquel il était apparemment destiné, nous voulons dire la préparation de l'esprit et du sentiment des chantres novices au maniement de ce méchanisme de transposition, sur lequel repose le système des ἦχοι. Ce n'était qu'un exercice éloigné, il est vrai ; car dans la suite il fallait un exercice plus spécial destiné à initier les débutants aux principes qui règlent les rapports et l'enchaînement

---

1. Variantes pour les formules νεαγιε et αzανες descendant : ♮ ♮ a, a g f ; e e d, d c ♭ ; a a G, G F E♭ ; D D C, C B♭ A. L'emprunt de la syllabe χε au tétracorde voisin n'exclut pas la conservation de la syllabe zα appartenant aux tétracorde des hyperbolées. Il ne serait toutefois pas impossible que la troisième syllabe a de cette formule νε-χε-α-νες soit une corruption d'une syllabe ΛΑ, abréviation du nom arabe ΛΑΜ de la note antique Λάμβδα πλάγιον pour ré3. Le Λ de l'écriture onciale se confondait facilement avec un Α (voir Freund l. c). Or les copistes se trouvant en face d'un double Α, se seraient contentés d'en écrire un seul. La syllabe λα s'emploie dans la musique arabo-persane comme syllabe de vocalise. Voir Kiltzanidès, *l. c.* passim.

2. Variantes (?) : e f g f, a ♭ a ♭, D E♭ F E♭.
E♭ F G

3. Variante (?) : νε-zα-νες.

des ἦχοι entre eux. Nous examinerons ce second exercice dans le paragraphe suivant.

§ 7. *La mutation des huit modes.*

(Ἡ παραλλαγὴ τῶν ὀκτὼ ἤχων.)

Plus d'une fois déjà dans la présente étude nous avons eu l'occasion de citer ce document. Nous en avons même déduit, disions-nous, la liste des huit modes byzantins ([1]), et, avec le τροχός, il nous a révélé l'ensemble des résultats que nous offrons en ce moment au public. Il convient donc de le mettre sous les yeux du lecteur, pour lui offrir le moyen de contrôler nos conclusions (exposées ci-dessus) qui, nous l'espérons, ne feront que s'éclaircir et s'affermir davantage dans cette épreuve.

Ce n'est pas toutefois que ce document avec celui du τροχός, d'un côté si fécond en résultats, de l'autre n'ait été fort revêche à nos efforts. Loin de là. Aussi ne voudrions-nous pas prétendre résoudre toutes les difficultés qu'il soulève.

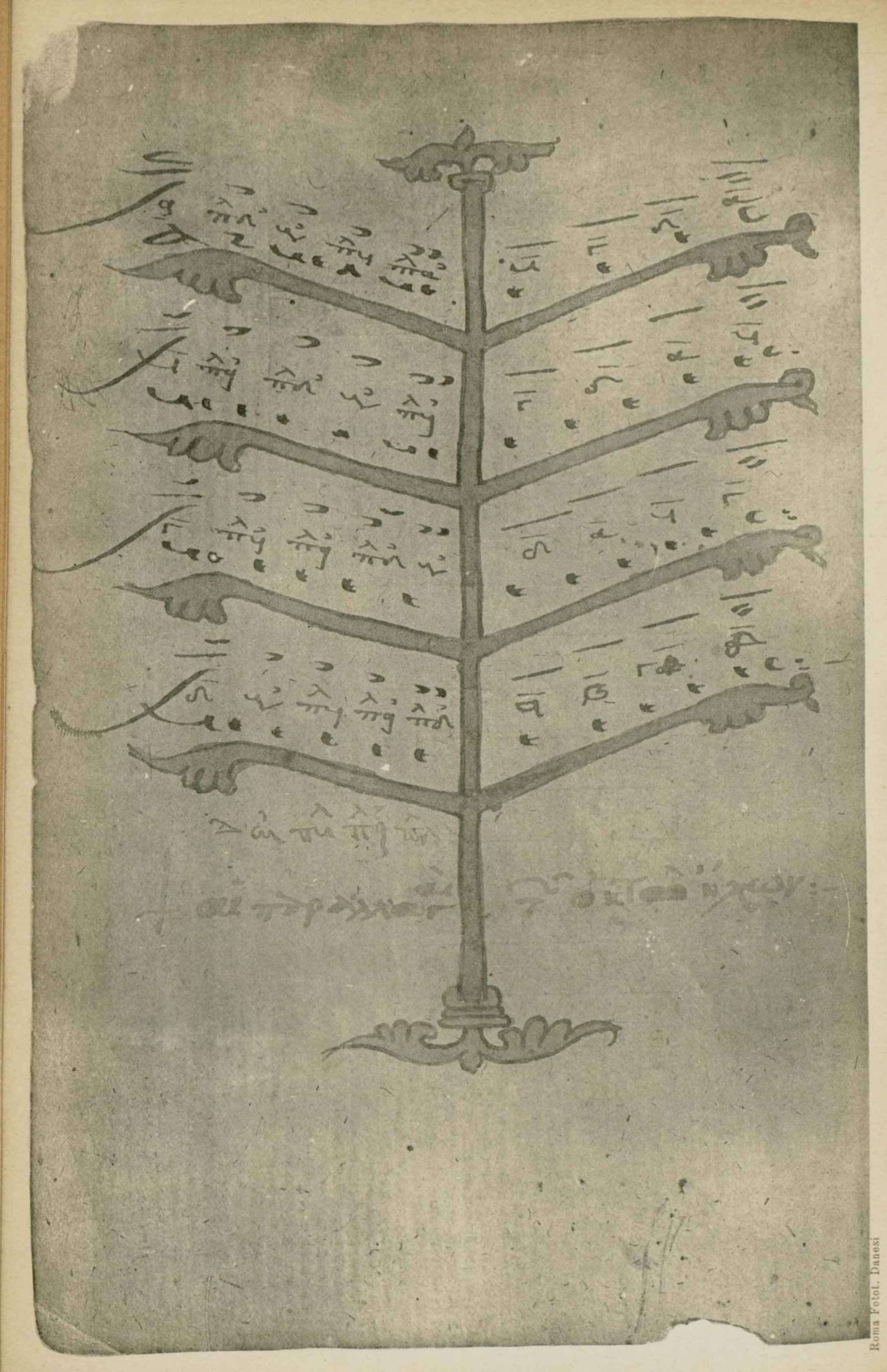
Mais venons-en à l'examen même de la pièce en question.

La παραλλαγὴ τῶν ὀκτὼ ἤχων présente dans les manuscrits des formes très variées. Tantôt l'on dirait un arbre généalogique à huit branches partant des deux côtés du tronc et portant chacune une inscription avec les noms numériques des ἦχοι. Tantôt c'est un cercle ou une roue (τροχός) dont la périphérie, à des intervalles déterminés, est garnie des mêmes noms. Autre part encore ce sont plusieurs cercles détachés. Enfin parfois les auteurs se sont complu à dessiner des cercles inscrits les uns dans les autres, sur lesquels l'on rencontre les mêmes noms, chacun ouvrant la série à tour de rôle ([2]).

Pour nous, nous donnons la préférence à la première figure, celle de l'arbre. La voici d'abord en reproduction phototypique d'après le cod. gr. Vatic. 791 du XIVe siècle, le plus ancien manuscrit où nous l'eussions trouvée, puis en schéma imitatif avec traduction alphabétique d'après la rédaction plus récente du ms. 11388 de

1. Voir *Revue bénéd.*, décembre 1899.

2. Cf. l'Hagiopolitès, f. 12^v — Dans certains manuscrits, au surplus, ces cercles sont divisés par des lignes diagonales, chargées également de signes et de noms de modes. Telle est la figure représentée dans le manuscrit 270 de la Bibliothèque du μετοχεῖον du S. Sépulcre de Constantinople. Voir la photographie qu'en a publiée le P. Thibaut dans la *Revue byzantine de St-Pétersbourg*, 1899. Le ms. 11388 de Bruxelles offre presque toutes ces variétés réunies : cercles détachés et concentriques (f. 13), et l'arbre (f. 58^v).



Cod. gr. Vatic. 791.

(Revue bén., Janv. 1900).

Roma Fotot. Danesi

Bruxelles du XVII[e] siècle (1). Cette dernière rédaction dénote un perfectionnement technique réalisé sur la première dont elle dérive sans doute.

Παραλλαγὴ τῶν ὀκτὼ ἤχων.

(Mutation des huit modes.)

D — C — ♭B — A — Γ — (♭)A — ♭B — C — D — ♭E
α' — λπδ' — βαρύς — λπβ' — λπα' — β' — γ' — δ' — α' — β'
α — — zα — — νε — — — α — — νε — — ε — — ε — — ε — — ες

♭E — D — C — ♭B — ♭A — ♭B — C — D — ♭E — F
β' — λπα' — λπδ' — βαρύς — λπβ' — γ' — δ' — α' — β' — γ'
νε — — α — — zα — — [z]α — — νε — — ε — — ε — — ε — — ες

F — ♭E — D — C — ♭B — C — D — E — F — G
γ' — λπβ' — λπα' — λπδ' — βαρύς — δ' — α' — β' — γ' — δ'
[z]α — — νε — — α — — — zα — — (νε — — — ε — — ε — — — ε — — ες)

G — F — ♭E — D — C — D — ♭E — F — G — α
δ — βαρύς — λπβ' — λπα — λπδ — α — β' — γ' — δ' — α'
α — — α — — α — — ια — — α — — α — — α — — α — — — α — — — α

A — G — F — ♭E — D
α' — λπδ' — βαρύς — λπβ' — λπα

Avant d'en faire un examen à fond pour en fixer le sens et la portée, faisons-en une rapide description pour aider le lecteur à le déchiffrer.

On voit de chaque côté un nombre déterminé de notes représentées, chacune, de trois manières différentes : en neumes grecs, en noms numériques des ἦχοι, et enfin en syllabes de solmisation. Parmi les neumes de gauche, l'on a d'abord en haut l'ison, neume en forme de crochet qui marque l'identité de ton avec une note

1. Cf. entre autres les mss. 3088 de Paris ; CXXVI et CXXX de St-Pétersbourg provenant l'un et l'autre du mont Athos et datés, l'un de 1489, l'autre de 1805. C'est du moins la date que porte le dernier dans le sceau du « ἅγιος παντελεήμων » ... « σφραγὶς... ρωσων » (sic). L'écriture ne sera pas de beaucoup antérieure à cette date.

précédente ou, à son défaut, avec la clé. Les deux signes surajoutés en dessous sont l'ὀξεῖα (trait oblique) exprimant ici, où il est surmonté de l'ison, seulement la vivacité dans la manière de proférer le ton, et le ψηφιστόν (trait ondulé) correspondant à notre crescendo, sostenuto ou sforzando (1). Suit une série d'ἀπόστροφοι, espèce de traits courbés vers le bas,qui représentent chacun un degré plus bas que le précédent (2). C'est donc une mélodie descendante se composant de cinq degrés conjoints. A droite la mélodie remonte par autant de degrés conjoints. C'est ce qui est figuré par l'ὀλίγον (trait horizontal) répété, neume exprimant le contraire de l'ἀπόστροφος (3). A partir du XVᵉ siècle environ, les manuscrits ajoutent à droite un cinquième ὀλίγον qui ramène la mélodie de chaque ligne non seulement à la note de départ, mais à un degré plus haut, c.-à-d. au diapason de la première note de la ligne suivante dont la valeur se trouve ainsi fixée par la suite même de la mélodie. Notre facsimilé, qui ne porte pas cette note surnuméraire, fixe la valeur de la note initiale en y ajoutant la lettre de l ἦχος et aussi en remplaçant dans les branches suivantes l'ἴσον par le κλάσμα. Ce dernier neume (trait courbé) indiquant une simple prolongation, laisse à l'ὀξεῖα (ou ὀλίγον) initiale qu'il surmonte sa valeur ordinaire de ton ascendant que l'ἴσον annule. Les lignes commencent donc tour à tour un ton plus haut (4).

Voilà pour la partie neumatique de ce texte. Elle ne marque qu'une relation des tons entre eux et dirige seulement d'une façon générale le mouvement de la mélodie. Les intervalles de celles-ci doivent être déterminés sans doute par les noms numériques des ἦχοι représentant leurs notes principales. C'est à ce titre qu'ils forment très naturellement la seconde série de ces signes. Il est facile de constater que la même note porte en descendant la marque du plagal et en remontant celle de l'authente correspondant, p. e. $\underset{\pi}{\lambda}\alpha$ — $\bar{\alpha}$. Le petit trait horizontal surmontant les lettres modales $\bar{\alpha}$ $\bar{\beta}$ $\bar{\gamma}$ $\bar{\delta}$ n'est autre chose que le signe ordinairement employé dans

1. Cf. Thibaut, *la Notation de S. Jean Damascène*, 1898.

2. L'avant-dernier ἀπόστροφος est surmonté du κλάσμα et le dernier est doublé ; tous les deux indiquent la prolongation,

3. Sous le dernier ὀλίγον se voient deux petits traits tirés de droite à gauche. C'est la διπλῆ qui indique le « dédoublement » de la note finale de la ligne, la « mora vocis » des Latins.

4. Certains manuscrits ajoutent aux quatre lignes la première moitié d'une cinquième qui, commençant par le *la* (selon nous),redescend jusqu'à la note initiale du chant (ré selon nous), où s'arrête la mélodie de la παραλλαγή. Cf. Villoteau, *l. c.* ch. IX; le ms. 11388 de Bruxelles. Nous passons sous silence d'autres manuscrits qui mettent huit lignes, ayant, à partir de la cinquième, cinq apostrophes à gauche contre six oligons à droite, faisant retourner ainsi toute la mélodie sur ses pas. Cf. Villoteau *l. c.*, le ms. CXXX de St-Pétersbourg.

les manuscrits pour distinguer les chiffres des autres lettres (1).

La troisième ligne enfin contient les syllabes de solmisation. Leur valeur nous est connue : elle était, selon nous, fixe et précise, et elles devaient pour ce motif avoir eu à l'origine une très grande importance. Mais elles ne sont appliquées ici qu'à la partie gauche du tableau, la voyelle ou syllabe finale étant répétée dans la partie droite. Et encore, à gauche même, ce n'est qu'à la première et en partie aussi à la deuxième ligne que les syllabes se trouvent telles qu'elles devraient être selon nous et exactement sous les notes modales auxquelles nous les avons assimilées plus haut. Partout ailleurs on remarque des inconséquences et des divergences de manuscrit à manuscrit : considération qui autorise à conjecturer que leur valeur musicale a vite cessé d'être connue aussi bien que leur valeur grammaticale (2).

Voilà la forme extérieure de ce document (3).

Quel en est maintenant le sens et la portée ? Cette question se réduit à ces trois autres : Quelle est la note initiale ou, pour ainsi dire, la clé du chant figuré par l'ison ? Que faut-il croire du fait qu'un seul et même ton est désigné en descendant comme plagal, en remontant comme authente?Enfin,quelle est la nature des intervalles de cette mélodie ?

Et d'abord quelle est la note initiale désignée par l'ison ? Question d'autant plus importante que d'après la réponse donnée il faudra décider en partie de la valeur de toutes les autres notes. La syllabe et le nom de l'ἦχος indiquent a, c.-à-d. le premier mode ou ton. Mais est-ce le premier ton antique = mi ? ou le premier ton byzantin = ré ? Et si c'est ré, est-ce le ré grave ou le ré aigu ? Ou bien encore — puisque les manuscrits à partir du XVe siècle ajoutent à la martyrie du premier mode le signe chironomique habituel, l'hypsili (= quinte ascendante) —, est-ce la note la ? Ou enfin faut-il y voir un Sol,

1. Gardthausen, *Griechische Palaeographie*, Leipzig, 1879, p. 263.

2. Cf. ce que nous en avons dit au paragraphe 5 de cette étude. La 2de ligne porte νεανες dans 791 Vatic. etc., νεανεανες dans le cod. 11388 de Brux. (selon nous elle devrait être νεα-zα[z?]α-νες) ; la 3e ligne a dans le premier ms. ανες, dans le cod. Brux. ανazεazε (vrai texte conjectural : zα-νε-α-zα[z?]α ; la dernière a dans le cod. Vat. νες, dans les cod. Brux. et Petersb. CXXVI aïa. L'une et l'autre de ces dernières valeurs sont identiques et ont ceci de commun qu'elles ne représentent proprement que la première note du pentacorde. Ajoutez que d'autres manuscrits, comme les cod. 280 de Constple (v, Thibaut, *martyries* l. c.) et CXXX de St-Pétersbourg omettent complètement ces syllabes. Comparez aussi les variantes fournies par Hucbald, *De harmonica inst.*, MPL 132, 495 etc., et autres auteurs latins.

3. Tout en bas de la page on voit dans le manuscrit, en rouge vermeille très pâle le titre même du document : αἱ παραλλαγαὶ τῶν ὀκτὼ ἤχων, les mutations des huit modes ; les quelques lettres qui se trouvent entre ce titre et la branche inférieure ne paraissent être autre chose qu'un essai de plume.

moyenne harmonique du premier mode et en même temps mèse du canon musical byzantin ? Voilà des questions assez intriguantes et capables d'arrêter l'investigateur le plus perspicace.

Éliminant d'abord le mi antique auquel le système byzantin est venu substituer le ré, et le Sol qui mène à des conclusions incompatibles avec la pratique, nous avons encore à examiner les autres notes.

Le P. Thibaut ([1]), en se guidant du signe chironomique de l'hypsili, commence par la, et arrive à une interprétation qui à première vue paraît assez plausible. Elle prête cependant à de graves objections, tant au point de vue purement simiographique qu'à celui de l'interprétation elle-même. Il faut que nous l'examinions en détail pour voir clair dans ce point aussi obscur qu'il est grave de conséquences.

D'abord cette hypsili manque ici à la martyrie du premier mode dans les plus anciens manuscrits. Ensuite, quand bien même elle s'y trouverait, la question est de savoir si, en tant que complément traditionnel de la martyrie du premier mode, elle a réellement la valeur d'une quinte ascendante. Or elle ne l'avait pas anciennement, mais elle lui fut prêtée dès le XIII[e] siècle par les soi-disant enjoliveurs (καλλωπισταί). Voici ce qui le prouve. Ceux-ci ne changeaient rien au texte qu'ils copiaient, mais se contentaient de le «rectifier», déterminer ou «embellir» ([2]) au moyen de signes rouges placés en dessus et en dessous des signes noirs qu'ils copiaient assez fidèlement. C'est ainsi qu'on peut constater la différence de valeur prêtée aux signes (comme à l'hypsili en question) d'une part par eux-mêmes, de l'autre par le premier scribe. Il arrive en effet fréquemment que celui-ci, après une martyrie du premier mode munie de l'hypsili, continue par une autre hypsili. Si toutes les deux hypsili avaient dû indiquer une quinte ascendante, on eût eu une neuvième ascendante, intervalle absolument invraisemblable. L'enjoliveur le remarque ; mais au lieu de penser que son devancier n'avait donné aucune valeur chironomique à la martyrie, il croit plutôt qu'il s'est trompé en

1. *Les martyries*, *l. c.* p. 9 du tiré à part.

2. Le vrai sens du mot καλλωπίζειν (embellir) ressort assez bien de ce titre d'un hirmologe de la Bibl. Barberini du XIV[e]-XV[e] siècle : Ἀρχὴ σὺν θεῷ ἁγίῳ τοῦ εἱρμολογίου... καθὼς ψάλλεται εἰς τὸ ἅγιον ὄρος. ἐκαλωπίσθη δὲ μικρὸν παρὰ τοῦ ἐν μοναχοῖς εὐτελοῦς ἰώασαφ (sic) τοῦ νέου Κουκουζέλου. L'hirmologe provenant du monastère du ἅγιος Διονύσιος du mont Athos contient des chants presque exclusivement syllabiques. Les petits ornements (ἐκαλλωπίσθη μικρόν) que le modeste moine Joasaph a ajoutés au texte ne peuvent donc guère se rapporter à un enrichissement de la mélodie, mais aux signes rouges en question. Le moine porte le titre honorifique νέος Κουκουζέλης précisément à cause de l'emploi de ces signes de notation dont l'introdution est due à Jean Koukouzélis, célèbre musicien du XII[e]-XIII[e] s. (?)

continuant le texte par une seconde hypsili. Il corrige donc celle-ci par un ison en rouge, c'est-à-dire une note égale à la précédente. C'eût été fort bien, si, comme il le pensait, l'hypsili de la martyrie eût indiqué une quinte ascendante. Or, il n'y a pas à en douter, d'après le premier scribe elle ne désignait aucune valeur chironomique (1).

C'est fort bien, dira-t-on, mais en définitive que fait là l'hypsili ? Nous répondrons, elle ne sert qu'à préciser le a, premier ton, en désignant par une valeur directement musicale ce que la lettre exprime indirectement comme numéro d'ordre ; et nous devons y voir un reste d'une note antique.

Plus haut (2) nous cherchions à rattacher ce signe à l'antique Ταῦ πλάγιον (= T oblique), désignant le Ré grave du Baryton : Ré², note à laquelle nous fixerons pratiquement le début de notre παραλλαγή. Mais au point de vue scientifique et paléographique, deux autres antiques caractères s'offrent ici. C'est le Λάμβδα πλάγιον (L oblique) (3) et le Βῆτα ὀρθόν (B droit) [que nous connaissons déjà, désignant, celui-ci, le mi antique et, par voie de relation, le ré3 byzantin, l'autre, le même ré aigu par voie directe. L'analogie des autres martyries nous porte à priori à préférer le dernier de ces trois signes, et la forme graphique que ce signe prend dans beaucoup de manuscrits, et notamment dans ceux renfermant des traités de notations (σημάδια), justifie cette préférence (4). Nous croyons donc que la note du début ne peut plus être sujette à aucun doute et qu'elle peut en toute sécurité être fixée au ré.

Si le point de départ choisi par le P. Thibaut est pour le moins très douteux, le fond même de l'interprétation à laquelle il est conduit n'est guère plus certain. La voici.

La quinte descendante avec a pour note de début et terme aigu : a G F E D représenterait le premier plagal ; la même quinte en remontant avec D pour début et terme grave, le mode authente correspondant. Il en serait de même par analogie des autres quintes

1. Voir p. e. Cod. gr. Vat. 791 f. 127r dans le Χερουβικόν du samedi saint Σιγησάτω aux mots Ὁ βασιλεύς. — Nous n'hésitons pas à transformer notre observation en thèse générale pour l'époque classique de la musique byzantine qui, elle, a légué et imposé son usage aux siècles plus récents en dépit des malentendus les plus regrettables.

2. P. 59.

3. Voir pour ces noms et ces formes Alypius, Εἰσαγωγὴ μουσική, ch. 4. ap. Janus, *Musici scriptores græci*, Leipz. 1895.

4. C'est bien l'antique B ὀρθόν qu'on y voit, sauf la direction inclinée (et quelquefois un petit nœud pour terminer le trait horizontal supérieur) que la plume du copiste byzantin lui a donnée.

modales qui viennent se placer successivement un degré plus haut, selon le schéma suivant :

λπα′ | ἦχ. α′
a G F E D E F G ♮

λπβ′ | ἦχ. β′
♮ a G F E F G a ♮ c

λπγ′ | ἦχ. γ′
c ♮ a G F G a ♮ c d

λπδ′ | ἦχ. δ′
d c ♮ a G a ♮ c d

Si nous comprenons bien,on devrait sans doute sous-entendre dans le schéma du plagal comme continuation de la quinte descendante une quarte grave : D C B A, E D C B, etc., et dans celui de l'authente comme continuation de la quinte ascendante la quarte aiguë : a ♮ c d, ♮ c d e, etc. Autrement on ne verrait vraiment pas de différence entre le plagal et l'authente. Suivant cette interprétation les ἦχοι grecs reposeraient sur une division et disposition de tout point conformes à celle des modes grégoriens et, de plus, présenteraient, en théorie et en principe du moins, les mêmes intervalles. Aussi le P. Thibaut y voit-il une confirmation de « la profonde explication de M. Gevaert » concernant la communauté des traditions musicales des deux Églises, grecque et latine.

A la vérité, il est possible que le schéma que nous étudions, ou un autre semblable découvert n'importe où et interprété de cette façon par quelque auteur latin, ait donné occasion (1) ou ait contribué à la théorie « grégorienne » et à cette restriction étroite de l'étendue des modes authentes et plagaux que l'on voit prendre racine dès le X[e] siècle, restriction qui toujours fut contredite par la pratique et par l'enseignement des musiciens contemporains et postérieurs les plus autorisés (2). Quoi qu'il en soit de la musique de l'Église latine, cette interprétation s'accorde mal avec la théorie et la pratique de l'Église grecque tant sous le rapport des intervalles que surtout sous celui de l'étendue et des finales. Ainsi, d'après cette manière de considérer les choses, le Sol grave : Sol [1] (le Γ médiéval) serait en dehors du schéma et du canon byzantin. Cependant cette note se rencontre fréquemment et cela comme finale secondaire (et initiale) dans des chants d'une beauté et d'une

1. De fait les théoriciens latins s'appuient principalement sur la doctrine de Boèce.

2. Tels que Odon ap. Gerbert, *Script.*, I, 257 ; Cotton, *ib.* 245 ; Théogerus, *ib.*, 187, etc. Voir le travail de Spitta, réponse au P. Kornmüller dans *Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft*, VI, 1890.

authenticité incontestables (1). Le premier mode plagal dépasse le terme aigu *la* tout aussi régulièrement et plus ordinairement même que l'authente correspondant. Le troisième plagal ou βαρύς, dans sa forme plus primitive nommée βαρὺς ἀρχαῖος, a Si grave : Si[1], pour finale et non Fa. C'est à peine, s'il a quelquefois un repos sur Do, finale secondaire familière au 6e mode latin auquel on l'assimilerait. Le quatrième plagal de son côté a pour notes principales C-G-c, non D — ... — d. Son authente correspondant a pour finale le plus souvent D ou E, rarement Sol et ne dépasse jamais d aigu : d^3, comme son homonyme grégorien qui va régulièrement jusqu'à g^3, etc., etc.

On le voit,cette manière de voir ne pourrait être confrontée avec la pratique. Ajoutez à cela que la note la plus basse de chaque ligne de la παραλλαγή est toujours marquée de $\frac{\lambda}{\pi}$ = πλάγιος. Qu'est-ce à dire si non que c'est la note fondamentale du plagal, et non de l'authente, comme le veut le P. Thibaut. Son interprétation réclamerait $\frac{\lambda}{\pi}$ en haut de chaque ligne et l'absence de cette marque au grave, au lieu que c'est le contraire. Et comment expliquer cet autre détail, certes de nature à faire réfléchir, à savoir que la même note, dans ce document figure avec la marque du πλ(άγιος) en descendant, tandis qu'en remontant elle en est privée, et par conséquent doit être regardée comme κύριος? Il serait difficile de donner à ces questions des réponses satisfaisantes en interprétant le document dans le sens de la théorie latine. Nous arrivons ainsi à notre seconde question à laquelle nous pouvons rattacher notre propre manière de voir.

Tout d'abord remettons sous nos yeux le fait tel qu'il est : c'est bien la même note numérique qui porte le double caractère, la double dénomination que nous venons de signaler. En second lieu,

1. Il faut surtout appliquer cette remarque au premier mode authente et au quatrième plagal. Pour ne point parler des chants des χερουβικά et κοινωνικά suspects à quelques-uns, mentionnons ici pour le quatrième plagal le Ἐπί σοι χαίρει de la liturgie de S. Basile où Sol[1] arrive au début et au milieu dans les éditions actuelles (p. e. Σακελλαριάδης, Ὑμνολόγιον, Athènes, 1891), comme dans les manuscrits (p. e. Barberini, III, 19, XVIe s.); puis les chants Ὅταν τιθῶνται θρόνοι et οἴμοι, μέλαινα ψυχή des Vêpres de la κυριακὴ τῆς ἀπόκρεω (Quinquagésime des Latins). Quant au premier mode outre les στιχηρὰ « Κυκλώσατε λαοί » et « Δεῦτε λαοί » (office du dimanche), nommons entre autres les στ. « Φαρισαῖος κενοδοξίᾳ νικώμενος » (dimanche du publicain), « Εἰς ἀναμάρτητον χώραν » (dim. de l'enfant prodigue = Septuagésime des Latins). Dans ce cas on dit que le πρῶτος « module (πλαγιάζει) » dans son plagal (voir Chrysanthos cité plus haut, p. 11). Malheureusement les éditeurs modernes ont pris à tâche de « régulariser » toutes ces prétendues anomalies (!), p. e. Ἀγαβιανός dans son Triodion (Athènes, 1891) ; Σακελλαρίδης dans son Χρηστομάθεια (Athènes, 1895), etc.

écartons l'idée de mêler à cette question toutes les notes et chacune en particulier, de manière à considérer chaque note comme modale ou siège régulier de deux ἦχοι ; on arriverait ainsi au moins au double des *huit modes* (« τῶν ὀκτὼ ἤχων ») qui forment expressément l'objet de ce document. De cette façon il résulte qu'il faut considérer seulement les quatre notes en tête de chaque ligne :

πα, βου, γα, δι (1).
D E F G.

Quel est maintenant le sens obvie du fait constaté ? Voici notre réponse : Chacune des quatre notes est considérée comme point de départ à la fois et d'un mouvement ascendant et d'un mouvement descendant. Dans le premier cas, c'est-à-dire, le point de départ du mouvement ascendant, la note est la base de l'authente dont elle porte la marque respective : α, ϐ, γ, (δ). Dans le second cas où elle porte la marque du mode plagal respectif, elle représente la note centrale de celui-ci, à savoir la note de jonction entre la partie propre au plagal et l'Octave de l'authente, donc le terme aigu de la partie propre au plagal. Nous disons note centrale du plagal, et non sa base. Car comme il n'y a que quatre notes modales qui figurent ici comme telles, il est manifeste que les ἦχοι sont conçus comme quatre couples réunis. Nous sommes ici reportés à l'époque antique où l'authente et le plagal n'étaient pas encore rigoureusement distingués dans la théorie, comme ils n'étaient pas non plus entièrement séparés dans la pratique. Or, dans ce cas, c'est évidemment l'authente qui a la prédominance et qui fournit la finale du morceau (2).

1. Si l'on a néanmoins marqué chaque note d'un signe modal, ce fut dans un autre but, dont nous dirons un mot plus loin.

2. Ni dans Platon ni dans Aristote (excepté dans les *Problèmes du Pseudo-Aristote*) il n'est fait mention des quatre gammes désignées par la préposition ὑπό, lesquelles sont toujours comprises dans les gammes principales. Voici à ce propos un passage de Platon, Lach. 188, D : « Ἀτεχνῶς δωριστί, ἀλλ' οὐκ ἰαστί, οἴομαι δὲ οὐδὲ φρυγιστὶ οὐδὲ λυδιστί, ἀλλ' ἥπερ μόνη Ἑλληνική ἐστιν ἁρμονία. » Tzetzes (*l. c.* p. 64) remarque avec raison que le mode ἰαστί tient ici manifestement lieu du μιξολυδιστί, ce mode ne pouvant manquer dans cette énumération qui prétend visiblement être complète. Ἰαστί désigne, suivant ce musicologue, le mode mixolydien en tant que chanté en ton iastien, ton identique, selon lui, au ton phrygien ($_b{}^b$), ou, suivant la manière de voir de Westphal, au ton hypophrygien ($_b{}^b{}_b$). Dans cette dernière hypothèse le mixolydien de Platon représenterait le type donné plus haut comme τέταρτος byzantin. — La pratique latine antérieure au X[e] siècle admet de son côté les régions graves des plagaux dans les mélodies des authentes. Voir le tonaire de Bernon (Gerb., *Script.*, II, 71), et Spitta, l. c., *Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft* (VI, 1890, p. 302-303). Voir aussi le traité anonyme du XI[e]-XII[e] s., attribué par Joh. Wolff à Conrad de Hirsau et commenté par le même auteur dans *Viertelj. f. Musikw.* IX, 1893, surtout p. 207-212, où il est expressément question de la différence de vue sur ce point entre « les anciens et les nouveaux ». L'étendue considérable et « anormale », loin d'être un signe de composition plus récente peut donc, selon les cas, être au contraire un signe

A cette explication on pourrait objecter différentes difficultés, qui, croyons-nous, peuvent se résumer en une seule. — Si, comme nous l'affirmons, la note en tête de chaque ligne représente la note fondamentale du mode authente, comment se fait-il que la mélodie ne se produise pas au-dessus de cette note mais en dessous ? Nous répondons. D'abord le point de départ, fictif du moins, de chaque mélodie était pris dans le tétracorde des hyperbolées, conformément aux martyries, et probablement l'exercice se faisait parfois dans cette région élevée de la voix. On ne pouvait donc pas s'élever au-dessus du ton modal au reste assez aigu déjà. Néanmoins nous croyons que dans la pratique ecclésiastique ces groupes mélodiques servant d'ἐπηχήματα préparatoires au chant se produisaient au grave. Mais même dans ce cas le fait signalé avait sa raison d'être. En effet, en sondant la région la plus grave que la voix pouvait atteindre — c'est le cas pour le 1[er] ἦχος — l'exécutant trouvait (en remontant) plus facilement le diapason le plus à la portée de sa voix (supposé qu'aucun instrument ne donnait le son). De plus, ces sortes d'essais préalables devaient se faire à mi-voix (ἡμίφωνον) ou du nez et la bouche fermée (ἐνδόφωνον), pratique journalière des chantres de tous les temps et de tous les pays. Or l'expérience prouve que cela se fait plus facilement dans la région basse que dans la région élevée de la voix. Ensuite la quinte distinctive du mode plagal antique renferme aussi la quarte caractéristique et commune à l'authente et au plagal. Aussi le quatrième ton de chaque pentacorde porte-t-il régulièrement le κλάσμα (1), signe de prolongation ou d'arrêt, qui a pour but et pour effet incontestables de détacher et d'isoler en quelque sorte le tétracorde caractéristique et son προςλαμβανόμενος respectif. C'est une quarte qu'on entend d'abord seule, et ce n'est qu'après coup qu'elle est complétée par l'ajoute du proslambanomène propre au plagal. Il en résulte qu'en

d'antiquité. Peut-être est-ce dans ce sens qu'il faut interpréter la « tradition » que S. Ambroise n'aurait admis ou connu que les modes authentes (nous voulons dire, ceux-ci mêlés aux plagaux), et que S. Grégoire aurait introduit les plagaux, c'est-à-dire que de son temps on aurait commencé dans l'Église latine à les chanter aussi séparément. Dans ce dernier cas la pratique byzantine les transpose le plus souvent à la quinte aiguë et les fait finir sur le terme grave de la quinte modale.

Cette réunion des modes en quatre couples a eu pour conséquence que dans les plus anciens mss. les plagaux et les authentes ne sont pas toujours fidèlement distingués, ce qui rend la lecture très difficile sans le secours de la tradition orale. Ainsi, pour ne mentionner qu'un exemple, nous avons rencontré dans un ψαλτικόν du XIII[e] s. (Cod. gr. Vat. 345) le nom de δ' (= quatrième) avec la formule de aïa de notre παραλλαγή en tête du chant εὐλόγει ἡ ψυχή μου *(Benedic anima mea)*, tandis que la tradition est unanime à le rattacher au $\frac{\lambda}{\pi}$ δ' si toutefois c'est la même mélodie, etc., etc.

1. Ce n'est certainement que par un oubli du copiste que le Cod. gr. Vat. 791 ne l'a que dans la troisième ligne. Les autres mss. l'ont invariablement sur la quatrième note de chaque ligne.

produisant la quinte grave de l'ἦχος avant l'exécution du chant, le type de l'Octave modale se dessine suffisamment à l'esprit et à l'oreille du chantre (1). Enfin on dirait qu'en touchant le terme grave de la quinte l'on voulait par là insinuer la finale que le πλάγιος pouvait prendre lorsqu'il paraissait seul et non mêlé à l'authente. Les transpositions qui dans ce cas pouvaient et devaient avoir lieu, s'enseignaient et s'exerçaient, ce semble, au moyen des ἐπηχήματα propres aux modes plagaux, ceux des authentes étant empruntés pour la plupart aux formules mêmes de notre παραλλαγὴ τῶν ὀκτὼ ἤχων.

L'interprétation qu'on vient de lire, se trouve résumée dans notre second tableau du présent paragraphe et dans la liste des modes donnée plus haut (2). Certes, quiconque considère les finales et l'étendue des ἦχοι, ne peut nier qu'elle soit entièrement conforme à la pratique, pour peu qu'il la connaisse.

Mais il nous reste la question des intervalles. La note du début une fois fixée, elle se trouve résolue en germe par le système du τροχός d'une part et par l'assimilation traditionnelle des ἦχοι aux notes antiques de l'autre. Le premier fournit en quelque sorte les éléments et la seconde en détermine le choix. En effet, si la première

1. Les Latins divisaient leur *neuma usualis* ou *litteratura* (Aurélien) du 1er ἦχος en deux parties qui font ressortir ce double caractère de la quinte : A G $\overline{\text{FE}}$ G $\overline{\text{FE}}$ D. Voir Hucb.,
No- a- no - e - a - ne
Commem. brevis (MPL 132, c. 1027 et 1041, et le commentaire de M. Schlecht, *Beilagen zur Cäcilia* de Trêves, 1875). Si nous adaptons les syllabes un peu différemment : G F E D,
no - e - a - ne
nous obtenons à partir du dernier G une coïncidence mélodique et syllabique conformes à nos principes. La syllabe no (qui sans doute par erreur ou par confusion commence presque partout la formule) semble remplacer le ζα de la formule grecque, le n étant mis pour *z* comme chez les Grecs et le o représentant sans doute la nuance gutturale que les Arabes donnent à l'*a* dans la prononciation de la lettre nommée ζα (lettre qui correspond phonétiquement au z araméen = s doux sauf une nuance plus palatale. Par ex. hébr. נזם (inus.) = arabe *nazam*, lier. Voir les dictionnaires hébr. de Gesenius, lettre צ, et de Fürst, lettre ז (zain, laquelle, dit-il, semble avoir été nommée ζα plus anciennement par les Hébreux eux-mêmes). Il en résulte que les formules médiévales latines peuvent être réduites à celles des Grecs : *no*=ζα ou ζο (pron. o ouvert entre α et o) qu'on rencontre aussi chez les Grecs dans la variété ʟzzo ; *e* et *ne*=ʟε ou ʟες ; α=α De part et d'autre, une fois que la véritable valeur ne fut plus comprise, ces syllabes ont dû naturellement être souvent confondues et mélangées entre elles.

2. V. le paragr. 3, p. 49-50. Cette liste s'accorde parfaitement avec les termes dans lesquels les musicologues byzantins ont décrit les rapports mutuels des modes authentes et plagaux, si bien qu'elle pourrait leur servir d'exemple explicatif. C'est ainsi que le théoricien copié par Kalos en 1695 et traduit par Villoteau (l. c. art. 8) fait « dériver les quatre modes plagaux de l'abaissement des modes authentes ». Plus loin le terme « abaissement », est précisé ainsi : « A partir du 1er ton, descendez de 4 intervalles (une quinte selon la manière de compter des Occidentaux), cela vous donnera le plagal du 1er ton... ; si, à partir du second ton, on descend de même de 4 intervalles, on aura le second plagal ; ainsi du reste ». Cf. les expressions de l'Hagiopolites, f. 2r : « ὁ μὲν πλάγιος πρῶτος ἐκ τῆς ὑποῤῥοῆς τοῦ πρώτου γέγονε » etc. Cf. aussi Pachomios Rhousanos cod. gr. II, 103 de la Bibl. Marciana de Venise, etc.

mélodie, descendante et partant de ré, doit reproduire une quinte hypodorienne, la seconde, commençant par mi ♭, une quinte hypolydienne, la troisième (début fa), une quinte hypophrygienne, les intervalles sont fixés d'avance. La quatrième quinte et la quatrième quarte, en ce qui concerne les intervalles, coïncident apparemment avec la première. Mais sa nature particulière est signalée au chantre par les syllabes aïa que donne la plupart des manuscrits, et aussi par la syllabe νες du cod. Vat. 791 ; tant les premières que la dernière caractérisent le sol modal comme note de jonction ayant au-dessus de lui le demi-ton la ♭. D'où la conséquence que d'abord Sol n'est pas la base modale, mais le centre, la base lui étant plutôt commune avec le premier mode ainsi que l'indique l'hypsili complémentaire de la martyrie. D'où encore il s'ensuit que la quinte grave du quatrième mode plagal ne répond plus à la quarte de son authente dans le même sens que dans les autres modes, mais l'une est pour ainsi dire enchâssée dans l'autre comme nous avons eu l'occasion de l'exposer plus haut (1). Aussi le quatrième mode n'est-il pas à proprement parler un ὑπομιξολύδιος, mais plutôt un μιξολύδιος μέσος ou, si l'on veut, un συντονομιξολύδιος (2).

Toutefois ici encore nous ne croyons pas nécessaire d'insister sur la nature des intervalles en détail et pour chaque ton de ces formules mélodiques. Ce qui importe avant tout, c'est la nature de la note modale même. Nous signalous spécialement le mi ♭ pour le ton initial du δεύτερος. Sa nature est ici clairement indiquée par la syllabe νε, laquelle, dans le langage musical byzantin, ne peut signifier que ré ou ré ♯ = mi ♭ (3). Le La grave dans le premier pentacorde descendant doit être un La naturel. C'est ainsi que le veut le caractère hypodorien du pentacorde et c'est ce qu'indique la quatrième syllabe α de la formule ανανεανες. En remontant au contraire il est possible qu'il faille déjà La ♭, comme l'insinue la syllabe finale νες. Peut-être serait-ce pour préparer la mélodie du δεύτερος qui réclame le La ♭, ce semble. L'effet que ce changement produit dans la mélodie première est celui d'une modulation du $\overset{\lambda}{\pi\alpha}$ telle que nous l'avons surprise dans la pratique de prêtres siciliens et telle

1. P. 51.

2. Le τρίτος byzantin semble dans la pratique suivre l'analogie du τέταρτος et avoir Fa seulement pour centre et finale, Do pour terme grave.

3. Constatons en passant que la formule νεανες que nous avons examinée dans le paragraphe précédent a dû être empruntée à notre παραλλαγή. Ici la mélodie demande un α après νε : mi♭-re, mais non dans la παραλλαγῇ τοῦ τροχοῦ.

qu'on la rencontre dans les éditions de certains chants désignés comme $\overset{\lambda}{\pi\alpha}$ (1).

Nous n'aurions pas donné une telle extension à ce paragraphe, si l'importance de ce document ne nous y avait obligé. L'interprétation que nous venons de lui donner, semble à la fois et la plus naturelle sous le rapport des termes et la plus conforme à la pratique des ἦχοι. Il peut donc servir lui aussi à justifier notre exposé et en particulier la liste des ἦχοι byzantins dressée plus haut.

§ 8.

Vestiges de l'ancienne technique musicale byzantine dans le chant grégorien.

Quiconque a quelque peu approfondi les études du chant grégorien, y a aisément reconnu certaines particularités étranges, certaines anomalies qui établissent une contradiction frappante entre la pratique et la théorie même. Elles ont, dès les IXe et Xe siècles, donné lieu à des problèmes jugés jusqu'à nos jours quasi insolubles (2). Or, seuls les principes de la technique byzantine, tels que nous les avons exposés jusqu'à présent, semblent en donner une solution scientifiquement complète et adéquate. Et si nous atteignons ce but, n'est-ce pas une preuve, indirecte peut-être, mais non moins manifeste, de la justesse de nos théories développées jusqu'ici ?

---

1. Cependant il n'est pas du tout impossible qu'il faille partout conserver La naturel. Ce La désignerait le λ β comme μέσος et s'accorderait avec la mélodie du μεχεζαμες de Villoteau. Il indiquerait que lorsqu'il faut p. e. enchaîner à un $\underset{\pi}{\lambda\alpha}$ un β, avec Δι (=Sol) pour note principale, ce Δι peut se mettre au diapason de κε (=la) du $\underset{\pi}{\lambda\acute{\alpha}}$. Nous touchons ici à un but tout spécial et pratique que cet exercice semble avoir eu, outre le but général et théorique de montrer le rapport mutuel des modes entre eux. Il devait faire voir comment les mélodies de modes disparates venant à se succéder, peuvent s'enchaîner les unes aux autres sans préjudice pour l'harmonie de l'ensemble, au moyen des transpositions, surtout de celle à la quinte grave ou aiguë. C'est le moyen qu'a proposé l'auteur du *Musica Enchiriadis* au IXe ou Xe siècle et qu'il nomme « quintana transpositio in sursum et in jusum », en se basant sans doute sur la pratique des Byzantins. Aussi ceux-ci s'appliquent-ils à indiquer avec soin les endroits de l'échelle où les ἦχοι ou leurs notes principales peuvent se retrouver ou se transporter. (Voir p. e. le petit traité de *Pachomios Rhousanos*, dans le ms. II, 103 de St-Marc de Venise du XVIe s., f. 258^r^). On aurait ainsi une explication naturelle du fait constaté plus haut, à savoir que non seulement les notes modales, mais aussi d'autres notes portent le nom de l'ἦχος plagal ou authente, sans en être cependant le siège régulier. Qu'il suffise pour le moment de signaler cette particularité sans la développer en détail.

2. Nous reconnaissons volontiers le progrès considérable que les ouvrages de M. Gevaert, *Mélopée*, etc. et de M. l'abbé Möhler, *Die griechische, griechisch-römische, etc. Musik*, Rom, 1898, ont fait faire à la question. Mais tout en appréciant le mérite de ces éminents musicologues, nous osons croire que les pages qu'on va lire montreront le caractère plus ou moins hypothétique de plusieurs de leurs démonstrations.

Qu'il y ait une connexion entre le système modal de l'Église grecque et celui de l'Église latine, tous les musicologues sont d'accord à le reconnaître. Il suffit pour s'en convaincre de considérer la terminologie toute hellénique employée par les théoriciens latins du moyen âge (1).

Mais il y a plus que les relations purement extrinsèques d'une terminologie commune. Le contraire serait en soi *a priori* peu vraisemblable : il est difficile d'emprunter la terminologie d'un art sans en prendre en même temps les principes. Le fait même semble résulter directement des termes dans lesquels Aurélien (vers 850) s'exprime à ce sujet : « Ceux, dit-il, qui ne goûteraient pas ma doctrine ou qui s'imagineraient y découvrir des erreurs, doivent savoir que *toutes les distinctions* mentionnées ici, de même que la discipline musicale dans son entier, viennent de source grecque (2). »

Mais où sont, dans la musique grégorienne, ces particularités dérivant de source grecque, dont nous parlions plus haut et auxquelles Aurélien semble, jusqu'à un certain point, faire allusion de son côté ?

Nous pouvons les réduire à quatre :

1° L'emploi de Mi♭ et, dans une certaine mesure, aussi de la♭.

2° L'abaissement du canon classique, si bien que les degrés D. E♭. F. G byzantins correspondent aux degrés E. F. G.a du canon classique et du monocorde, et que les modes grecs *réellement* correspondants aux modes latins sont toujours un degré plus bas que ceux-ci.

3° La classification des types modaux toute différente de celle des types latins.

4° L'importance de la note initiale qui, en règle générale, doit être une note modale (centre ou base du mode) et coïncider le plus souvent avec la finale (3).

---

1. Nous entendons parler des noms des modes *protus, deuterus, tritus, tetrardus*, qui représentent les noms grecs πρῶτος, δεύτερος, τρίτος, τετράδος (forme byzantine pour τέταρτος) à la place des noms latins *primus, secundus, tertius, quartus*, etc. De même le noms des neumes sont pour la plupart d'origine hellénique : comme *clinis* (de κλίνω), *climacus* (de κλῖμαξ), cephalicus (κεφαλικός), etc., etc.

2. Traduction de M. Gevaert, *Mélopée* p. 106. Voici la fin du texte latin... « Sciat [spectator] a Græcorum derivari fonte, una cum musica licentia, omnes varietates ibi contextas. » Gerb., *Script.* I, 53. Cette dernière expression nous semble désigner *toutes les classes ou variétés modales*, dont l'auteur traite dans son ouvrage.

3. Cette dernière règle qui se dégage d'une façon visible des meilleures compositions grecques, a laissé, chez les Latins, des traces dans la théorie médiévale plutôt que dans la pratique. Mais nous la mettons ici à la suite des trois premiers points, parce qu'elle peut aider à retrouver les traces de ceux-ci, là où les corrections les ont effacés.

Ces quatre éléments sont comme la résultante de la doctrine des ἦχοι byzantins, que nous avons à plusieurs reprises formulée dans nos articles précédents.

Ces ἦχοι, en effet, ne sont pas seulement des *modes* (ἁρμονίαι des classiques), mais en même temps des *tons* (τόνοι ou τρόποι des classiques), c'est-à-dire que les mélodies des modes sont, dans la tradition byzantine, mises et notées à une hauteur fixe et classifiées en conséquence. Dans le « chant grégorien », au contraire, elles sont notées et classifiées au point de vue purement théorique et relatif. Expliquons-nous.

Les cantilènes de l'Église latine sont ordonnées selon l'ordre du monocorde ou de l'échelle commune (κατὰ τὸ ἡρμοσμένον, Bryennios), sans égard pour le diapason et la *hauteur réelle* où elles doivent être exécutées. (Le VIIe mode, tetrardus authentus, p. e. va de Sol² à sol³, voire de Fa² à la³, hauteur que de bons ténors peuvent à peine atteindre). C'est le chantre, ou, depuis l'introduction de l'accompagnement, l'organiste, qui choisit, assez arbitrairement, le diapason et la hauteur réelle, en transposant le chant de manière à le mettre à la portée des voix. Mais comme l'organiste doit sauvegarder les premiers intervalles et que son instrument ne les lui fournit pas d'emblée dans cette nouvelle position, il y supplée par l'emploi discret de touches noires à la place des blanches. L'écriture musicale signale cette opération par l'ajoute des accidents ♭ ou ♯, mis à la clef.

Dans le chant byzantin, au contraire, le diapason, la hauteur où les mélodies ecclésiastiques doivent se chanter, n'est pas laissée à la discrétion de l'exécutant, mais est réglée par la tradition. Ce que fait donc l'organiste grégorien, a été fait chez les Byzantins par leurs premiers maîtres : ils ont « transposé » les mélodies au moyen d'accidents, en tenant compte, dans leur travail, d'une part, de la portée moyenne des voix, d'autre part, du caractère propre (ἦθος) des modes et des textes, et, en troisième lieu, aussi des moyens de transposition que la technique mettait à leur disposition. Or, comme nous l'avons vu, c'est le système du τροχός qui, appliqué à l'antique canon ou système parfait,devint en quelque sorte le canon, la norme et la mesure de ces transpositions, puisque les degrés et accidents renfermés dans son cadre en formaient les éléments légitimes. C'est son application qui a fait baisser d'un ton le diapason de l'antique mode dorien : mi-Mi à ré-Ré, par l'introduction du si ♭ et du Mi ♭, et conséquemment aussi celui des autres modes. Enfin, c'est grâce à un troisième ♭, le la ♭, lui aussi renfermé dans ce

même cadre, que tous les autres modes sans exception peuvent se ranger sur les degrés de cette nouvelle échelle dorienne, ou, pour mieux dire, se grouper autour d'elle (1).

Mais revenons aux quatre points que nous avons *distingués* plus haut. Car si à raison de leur intime connexion, en soi ils ne peuvent être séparés, néanmoins il convient de les distinguer pour les exposer avec plus de clarté. Nous en parlerons brièvement, quitte à traiter plus longuement de cet important sujet en une autre occasion.

1° *L'emploi de Mi♭ dans les mélodies grégoriennes.* Le fait de cet emploi ne saurait être révoqué en doute. Il est attesté soit directement soit indirectement, tant par des exemples que nous trouvons çà et là dans nos éditions actuelles, et surtout dans les éditions plus anciennes, que par les témoignages des auteurs médiévaux. Voici parmi beaucoup d'autres un exemple tiré du Graduel de Solesmes. C'est l'Offertoire *In virtute tua* (commun des confesseurs), assigné au VIe mode latin. Dès le début il présente sur le mot *Domine* une mélodie qui, mise dans le diapason ordinaire de ce mode, serait notée comme ci-dessous (série B) :

A. Notation actuelle : G a cc c cc c cdc c♭♭ G♭G♭

B. Notation primitive : C D FFF FF F FGF FE♭E♭ CE♭CE♭

In vir-tute tu-a Do - mi - ne.

La transposition du diapason primitif CDF à la quinte aiguë Gac est un expédient pour éviter la représentation expresse d'un intervalle prohibé par le chant grégorien, mais ne change rien à la nature même de l'intervalle qui modifie sensiblement le caractère modal de la mélodie.

---

1. En effet les deux derniers modes, τρίτος et τέταρτος, comme nous l'avons dit, semblent bien avoir F et G pour centre, mais C et D pour base ou terme grave de leur octave modale. De cette façon la base d'étendue des quatre authentes est marquée par les notes : D E♭ C D. On voit par là comment les confins des Octaves modales, si nettement délimités chez les Latins, semblent se confondre chez les Byzantins ; mais aussi l'on peut mesurer toute l'importance se rattachant à la question des intervalles qui seuls les distinguent. Ainsi il n'y a pas moins de quatre ἦχοι qui ont Ré-ré pour étendue : le premier authente et son plagal, une variété du quatrième authente et une variété du second plagal ; mais ils se distinguent par les intervalles : le premier authente a ♭♭, avec les demi-tons D E♭ et a-♭ ; son plagal a un seul ♭ avec les demi-tons E-F♮ et a♭ (il se distingue en outre de son authente par sa division en quinte grave et quarte aiguë, division qui n'est pas toujours observée chez les modernes) ; le quatrième authente en D a ♭♭♭ avec les demi-tons D-E♭ et G-a♭ ; le second plagal, sur D, a ♯♯ avec les demi-tons F♯-G et c♯-d.

D'autres exemples de cet intervalle représenté de la même façon, se trouvent seulement dans un certain nombre d'éditions et de versions, et non dans d'autres, et laissent ainsi deviner le travail de correction qui aura fait disparaître beaucoup d'autres anomalies de ce genre. Nous trouvons ainsi, pour le VIe mode, entre autres l'antienne *Ave regina cœlorum*, le Répons *Benedicens ergo Deus Noë* (Dom. Sexag.), la Comm. *De fructu operum* (Dom. X p. Pent.), etc. Ils sont notés dans certains livres de chant (éd. des Dominicains remontant à 1254, Antiph. de Montpellier Xe-XIe s., Grad. Sarisb. XIIIe s. etc.) sur c avec si♭ à la clef (transposition à la quinte de Mi♭), « corrigés » par d'autres (p. e. Solesmes) en F avec Mi♮. Il en est de même de certains chants assignés au Ier mode, notés par des livres anciens sur a (= la) avec si♭ (pour Mi♭), corrigés par d'autres en D avec E♮ Tels sont p. e. l'Introït. *Exaudi Dne vocem* (Dom. infra Oct. Ascens.) avec $\overline{a\flat}\ \overline{G}cc = D\overset{\flat}{E}CFF$ au commencement, la Comm. *Cantate Dno*, le ℣. *Allel.*, *Laetatus sum* (Dom. II Adv.) (1).

Ce que les textes conservés nous permettent de conclure indirectement, les auteurs du moyen âge nous l'attestent directement pour la pratique de leur époque (2). Le plus intéressant témoignage que nous possédions à ce sujet est celui de Cotton de la seconde moitié du XIe siècle (3), parce qu'il nomme le ton chromatique en question de son nom. Le voici : *Cantus plerumque non modo sub parhypate hypaton* [C ou Do], *sed etiam sub parhypate meson* [F ou Fa] *tonum* (la variante *totum* de Gerbert est fausse) (4) *requirit, qua necessitate compellimur ad superiores confugere*. C'est-à-dire, souvent les chants réclament un ton entier non seulement sous Do, mais aussi sous Fa, ce qui nous oblige à les transposer « aux régions supérieures », c'est-à-dire, dans le langage reçu, à la quinte aiguë. Un *ton entier sous Do* c'est si♭ et un ton entier sous Fa c'est Mi♭. L'auteur dit que cela se rencontre très fréquemment (plerumque). Bernon (1re moitié du

1. La plupart de ces exemples se trouvent énumérés et discutés avec soin dans l'ouvrage du Dr Jacobsthal « *Die Chromatische Alteration im liturgischen Gesang der abendländischen Kirche.* Berlin, 1897, dont les conclusions ont fait l'objet de quelques articles de la *Revue bénédictine* (nov., déc. 1897, janv. 1898).

2. En même temps ils nous font connaître leur manière de voir touchant ces anomalies. Ils considèrent l'intervalle en question comme antidiatonique et cherchent à lui donner une existence légitime en le transposant de la même manière que celle constatée dans l'Offert. *In virtute.* Parfois aussi ils le corrigent, comme nous le verrons plus loin.

3. Trithemius, *De script. eccl.*, c. 391, le nomme *Anglicus*, Anglais d'origine, et dit de lui : « multos cantus et prosas composuit ac *regulari* melodia ornavit ». Le P. Kormüller O. S. B. dans le *Kirchenmusikalisches Jahrbuch de Haberl*, Pustet, Regensb. 1888, le fait vivre non sans probabilité à l'abbaye bénédictine d'Afflighem en Belgique, sous l'*abbé (Antistes* simplement et non avec l'ajoute d'*Episcopus* selon certains mss.) Fulgentius (1088-1122) auquel son traité est dédié.

4. Glose de Jacobsthal, *l. c.* p. 85.

XIe siècle) s'exprime d'une façon analogue en alléguant des exemples : « *Nisi enim hae antiphonae* : Alias oves habeo, Domine qui operati sunt, *quae sexti sunt toni, in quintum transponantur locum, hoc est a parhypate meson* [= F] *in trite diezeugmenon* [= c], *nequaquam in regulari monocordo servare poterunt ordinem suum :* Ces antiennes, *Alias oves habeo*, *Domine qui operati sunt* ne peuvent occuper leur rang sur le monocorde normal, à moins de les transposer à la quinte aiguë, de F à c. »

A ces témoignages nous pouvons associer celui de Guy d'Arezzo (XIe siècle) qui dans son tonaire classe sous le *tritus* (VIe latin, note modale F) tout un groupe d'antiennes qui se distinguent, dit-il, du *tritus* ordinaire par le ton entier qu'ils ont sous la note modale F, donc Mi♭, et qui, pour ce motif, doivent être transposées à la quinte aiguë, c (1). Notons ici que, selon toute apparence, ces cantilènes n'ont renfermé que le seul Mi♭, et non pas en même temps un Mi♮. Cela est même certain pour l'antienne *Domine qui operati sunt* (1er nov.). En effet, l'auteur du Dialogus Odonis (XIe siècle ?) avertit ses élèves que bien qu'étant écrite sur F et renfermant un Mi♭ au mot *tabernaculo*, elle ne doit cependant pas être corrigée, mais simplement être chantée un degré plus haut sur G-Sol. Là, dit-il, elle peut s'exécuter sans apparence d'irrégularité (2). Or, c'eût été impossible, si elle avait contenu aussi Mi♮. Ce degré, par la nouvelle transposition, serait devenu F♯ également prohibé par la théorie grégorienne. Nous pouvons en penser autant de l'antienne *Alias oves habeo* que Bernon (l. c.) associe à la première, et de même de tout le groupe guidonien (3).

Aussi concluerait-on à faux, ce semble, si avec M. Gevaert (4) l'on voulait considérer la rédaction en VIIIe latin, qui nous est conservée de plusieurs de ces cantilènes à côté de celle en VIe, comme une dégénérescence du VIe en VIIIe. Tout porte plutôt à croire que la rédaction sur F, plus primitive à coup sûr que l'autre, renfermait

1. *De modorum formulis*, Couss., *Script.*, II, p. 99 : « *Plagis autem triti* interea (sic) propria voce [= F] finitur..., interdum in affini [= c]... *in eo differunt quod ille semitonio deponitur, iste autem tono.* »

2. *Dialogus Odonis*, Gerb., *Script.*, I, 256. Cf. Jacobsthal, *l. c.*, p. 231 ; *Revue bénéd.*, déc. 1897, p. 555.

3. Si, dans celui-ci, il y eût eu quelque Mi♮, nous pouvons hardiment penser que le moine italien, hostile qu'il était à tout intervalle chromatique et irrégulier, aurait donné droit d'existence au seul Mi♮ et corrigé le Mi♭. On n'a qu'à se rappeler ce qu'il dit de l'invasion de la mollesse chromatique dans l'ancien chant diatonique: « Vocum modus, veterum editus voto, *disgregatus a vero et recto cantionis genere*, et in chromaticam mollitiem deductus, ob *rationis penuriam* (faute de connaissance des règles), nunc ad priorem statum, labore haud facili reductus est ». *De modorum formulis*, Coussem. *l. c.*, 78.

4. *Mélopée*, p. 199.

dès l'origine un ♭ sous-entendu sur Mi et sur si et équivalait à un VIII[e] latin. C'est un tritus byzantin dont le VIII[e] latin n'est pas une dégénérescence mais une traduction (1).

S'il y a à présent, dans de semblables cantilènes du VI[e] latin transposées de F à c, un si♮ à côté du si♭, représentant *Mi*♮ à côté de Mi♭ sans transposition, nous pouvons supposer sans crainte d'erreur que ce Mi♮ est une corruption introduite soit par oubli des vrais principes traditionnels, soit, ce qui est plus vraisemblable encore, par l'influence du monocorde, instrument devenu, de bonne heure, le seul canon musical, la norme et le vademecum des chantres et des professeurs. Aussi bien pouvons-nous conclure que, si, malgré ces influences, le Mi♭ s'est maintenu dans les cantilènes que nous venons d'examiner et dans bien d'autres, c'est une preuve quasi-certaine que son emploi remonte à une haute antiquité. C'est ce que les auteurs latins eux-mêmes sont obligés de confesser pour un grand nombre de ces altérations qu'ils disent provenir *ex irrefutabili antiquitate* (Cotton) et *ex inveterato usu* (Bernon). Et où en chercher la source sinon là d'où dérive la terminologie et (au dire d'Aurélien) la pratique musicales des Latins ?

Le texte de Cotton nous permet même de constater l'emploi de la♭ dans le chant grégorien. En effet, le maître anglais parle de chants « multum confusi » et tellement embrouillés qu'il est impossible de les représenter tels quels au moyen des degrés du monocorde, même par transposition à la quinte aiguë ; il ne peut donc s'agir que de mélodies renfermant un la♭ ou autres intervalles de ce genre, puisque le Mi♭ est représenté, dans cette transposition, au moyen du si♭. Cotton voit dans cette impossibilité un critère de non-

1. En effet, il y a parfaite égalité d'intervalles entre ces trois échelles :

	fin. ♭
A. τρίτος byzantin :	c 1 ♭ ½ a 1 G 1 *F* 1 E ½ D 1 C
B. tritus guidonien : (transposé)	g 1 f ½ e 1 d 1 *c* 1 ♭ ½ a 1 G
C. tetrardus latin :	d 1 c ½ ♮ 1 a 1 *G* 1 F ½ E 1 D

Ce qui aura empêché Gui d'Arezzo de choisir, à l'exemple du Pseudo-Odon, l'échelle C, c'est, à n'en pas douter, l'assignation traditionnelle de ces chants au *tritus*, lequel n'est autre que notre *tritus* byzantin. Le vrai type de ce dernier ressort nettement de la description qu'on en lit dans les auteurs. Phokaeus p. e., après avoir manifestement confondu le τρίτος proprement dit avec la variété plus récente du βαρύς (laquelle ne veut qu'un seul ♭), finit par caractériser le vrai τρίτος en ces termes : « [Dans cet ἦχος] les intervalles Do-Fa (ascendant), Fa-si, et si-mi sont égaux. Τὸ διάστημα νη-γα εἶναι ὅμοιον μὲ τὸ γα-ζω, καὶ μὲ τὸ ζω-δου (Κρηπίς, p. 50) ». Cela ne peut signifier pour tout musicien que de deux choses l'une, ou bien que cet ἦχος repose sur les tétracordes, Do 2½ Fa 2½ Si♭ 2½ Mi♭, ou bien qu'il se base sur ces autres, Do♯ 2½ Fa♯ 2½ si 2½ mi. La seconde alternative est en contradiction avec la pratique autant qu'avec la tradition. Donc il ne reste que la première : un mode de Fa avec ♭♭ pour garniture.

authenticité pour ces altérations et une preuve à priori qu'elles ne peuvent être anciennes, mais doivent provenir « ex vitio cantorum » et conséquemment doivent être corrigées. Nous pourrions lui laisser la responsabilité d'une telle argumentation ; pour nous il suffirait toujours de voir dans ses paroles mêmes une preuve irrécusable de l'existence de semblables altérations à son époque, et même antérieurement à lui ; cependant le docte musicologue fait manifestement une *petitio principii*, et rien n'empêche de croire ces altérations toutes aussi anciennes que les autres.

Telle est aussi la conclusion de M. Jacobsthal, *l. c.*

Il n'y a donc pas de doute ; nous retrouvons ici dans la plus ancienne pratique du chant latin ce même Mi♭ que nous avons démontré par d'autres arguments être caractéristique pour la technique musicale byzantine. Il a choqué les auteurs médiévaux autant que nos lecteurs auront peut-être été surpris de nous voir lui donner une place normale dans le chant byzantin. Mais le fait de son existence ne peut être révoqué en doute. Et son origine, encore un coup, il faut la trouver, tout naturellement, dans la technique byzantine indiquée déjà par toute la terminologie.

2 et 3. *Le canon musical abaissé d'un ton, et conséquemment la classification des types modaux en contradiction avec la classification latine* (1) *reçue ; conséquemment aussi des types modaux notés un degré au-dessous de leur diapason modal régulier.*

Déjà nous avons rencontré des faits de cette nature. Cependant il importe d'en parler d'une façon spéciale. Voici comment les principaux types modaux byzantins doivent correspondre aux types latins, si nos principes sont exacts. (Nous ajoutons entre parenthèse la garniture. La lettre indique la note modale de l'ἦχος ou du mode. Voir le tableau à la page suivante.)

On le voit, les numéros d'ordre ne représentent pas les mêmes types de part et d'autre. Le τρίτος byzantin p. e. ne représente pas le tritus latin, mais le tétrardus latin, tout en ayant, ainsi que nous l'avons fait remarquer, sa note modale un degré plus bas que celui-ci.

Voici maintenant l'argument qu'il est permis de formuler. Si nous trouvons des chants qui, tout en étant notés à la façon latine, sont classés cependant et désignés comme le seraient des chants byzantins, c.-à-d. par exemple des chants notés en D (protus latin) dési-

1. Pour éviter toute confusion, nous prévenons le lecteur que nous entendons par « latin » ou « soi-disant grégorien » la théorie latine reçue depuis Charlemagne environ, et par « vrai grégorien » ou « romain » celle antérieure à cette époque.

gnés et classés comme *tetrardus*, d'autres notés en G (tetrardus latin) désignés et classés comme *tritus*, cette classification doit remonter à une source plus ancienne, à la même source que la terminologie.

Or les faits de ce genre abondent. Tantôt, en effet, certains chants ont été unanimement classés au point de vue byzantin, tantôt les auteurs les ont ordonnés de façons très différentes. Dans ce cas leur embarras et leur incertitude, souvent très grands, n'ont pas

BYZANTIN	LATIN	TYPE ANTIQUE
πρῶτος (♭♭) : D	deuterus (♮) {IIIe, IVe} : E	dorien
πλ. α' (♭) : D	protus (♭) : D	hypodorien
δεύτερος (♭♭(♭)) : (G) ♭ E	tritus (♭ ou ♮) (IV E) V VI } : F	(syntonolydien) lydien
τρίτος (♭♭) : F	tetrardus (♮) {VII, VIII} : G	phrygien
τέταρτος (♭♭(♭)) : {G, D}	deuterus IV (♭) : {a, E}	mixolydien (iastien?)
πλ. δ' (♭♭(♭)) : C	protus (♮ ou ♭) : D	mixolydien moyen (ou syntonoïastien ?)
πλ. δ' (♭♭♭) : F	tetrardus (♭) : G (t. peregrinus)	» »

échappé à nos musicologues (1). De plus, dans le but de s'en tirer ils ont prêté à de fâcheuses confusions (2). Mais cette confusion

1. Cf. Gevaert, *Mélopée*, p. 228; Jacobsthal, *Die chromatische Alteration*, p. 206 etc. « Was uns hier interessirt », dit entre autres le docte professeur de Strassbourg, « ist die Verwirrung und Unsicherheit in der Tonartbestimmung, die uns aus jenen Berichten entgegentritt ».

2. En faisant p. e. du τρίτος un *tertius* latin. C'est ce qu'a fait Réginon dans son tonaire. Sa manière de procéder doit surprendre d'autant plus qu'il fait figurer les deux 1ers modes non sous les noms latins *primus* et *secundus*, mais sous les titres grecs *protus authentus* et *protus plagalis*. Ce n'est qu'arrivé au IIIe mode qu'il change tout d'un coup en l'intitulant non pas *deuterus authentus*, mais *tertius*. Quel peut être le motif d'un changement si inattendu, si non de se tirer d'embarras ! Nous aimons à y voir un essai de solution que son auteur n'a proposé que comme pis-aller et pressé par les besoins urgents de la pratique. Mais le fait est qu'il s'est abusé lui-même et qu'il a abusé ses élèves. Il faut noter que la façon byzantine de ranger les ἦχοι se prêtait au quiproquo. Les quatre modes plagaux, en effet, ne s'intercalent pas, comme chez les Latins, après leur authente respectif, mais forment après les quatre authentes, la continuation de la série, sous la dénomination de Ve, VIe, etc. Il s'en suit que les authentes

fait place à la lumière, pour peu que l'on admette l'existence d'une technique romano-byzantine telle que nous l'avons décrite.

Ici encore nous devons nous contenter de quelques indications rapides et fort sommaires. Et d'abord, nous avons déjà rencontré sur notre chemin des chants classés comme *tritus*, notés sur F ([1]), et qui en réalité offraient les intervalles et le type d'un tétrardus latin (phrygien antique), classification qui ne s'explique que par la technique byzantine. Qu'il suffise de renvoyer à ce qui en a été dit plus haut.

Plus loin nous allons rencontrer classés comme *tertius latin* des cantilènes qui ont dû être classées primitivement comme *tritus*.

Le *protus* du type byzantin avec Mi♭ nous a déjà également occupé. Citons spécialement dans ce genre l'Introït *Exaudi Domine* (Dom. infra Oct. Ascens.). L'antienne est assignée au *protus* dans l'Antiphonaire de Montpellier (f. 17v) et dans celui de Sarum (Salisbury) 136. Elle commence, comme nous l'avons dit, par la mélodie

  ♭
DE CF F, transposée dans ces éditions à la quinte aiguë a ♭ Gc c. Et
  Ex-au-di

cependant qui ne reconnaît dans ce début une des intonations les plus caractéristiques du *deuterus authentus* (= IIIe) latin ? ([2]) Aussi bien d'autres éditions l'assignent-elles à ce mode. L'assignation au *protus* ne peut provenir que d'une antique tradition romano-byzantine.

Nous pouvons conclure de cet exemple que d'autres chants de même début et notés au même diapason : a ♭ G c c, mais assignés au *deuterus*, se trouvaient, eux aussi, enregistrés plus primitivement sous le *protus* romano-byzantin avec Mi♭. Telle est p. e. la Comm. *Beatus servus*. Enfin, il est plus que probable que certaines autres mélodies, également assignées dans certains tonaires au deuterus, mais notées aujourd'hui en *protus* latin, étaient notées dès le principe en protus romano-byzantin (Mi♭ sous-entendu). Tels sont

---

gardent toujours les mêmes numéros d'ordre et le même rang de tons principaux, soit que l'on compte les huit tons séparés ou les quatre authentes accouplés à leurs plagaux. Il n'en est pas de même chez les Latins, par suite de la juxtaposition du plagal à son authente. Ainsi, le τρίτος κύριος, ou simplement le τρίτος, byzantin marque toujours le IIIe mode de la série; le *tritus authente* latin, au contraire, est le Ve mode, lorsque l'on compte les huit modes séparés, le *tritus* simplement désigne le IIIe des quatre modes accouplés et correspond aux Ve (authente et VIe (plagal) de la série dédoublée.

1. Ou sur G dans d'autres livres.

2. Il y a en effet identité d'intervalles entre ces trois séries

	♭
A. πρῶτος byzantin :	D ½ E 1½ C 2½ F F.
B. deuterus latin :	E ½ F 1½ D 2½ G G.
C. les mêmes transposés :	a ½ ♭ 1½ G 2½ c c.

l'*Alleluia, Laetatus sum* (Avent), l'antienne *Cum inducerent* (2 février) ([1]).

Le verset alléluiatique *Veni Domine* (Dom. III. Adv.) présente un exemple des plus curieux sous ce rapport. L'Alléluia, étant chanté sans doute par cœur, est noté d'après l'oreille et le monocorde en deuterus latin. Le verset au contraire était, à coup sûr, noté dès le principe sur le parchemin (διφθέρα) dont se servaient les chantres. S'il l'est en *protus*, c'est un protus byzantin qui correspond au deuterus latin.

Donc ici encore vestiges de classification des types modaux selon les principes de la technique byzantine.

C'est surtout le *tetrardus* des théoriciens et des tonaires qui a posé à nos musicologues des énigmes insolubles, étant donné que les types classés sous cette catégorie n'ont manifestement rien de commun avec le tetrardus latin, mais sont du protus ou du deuterus latins. Or ces énigmes s'évanouissent dès qu'on admet un tétrardus byzantin du type établi par nous et conservé sous cette désignation dans l'école musicale de Rome. C'est le tétrardus authente correspondant au deuterus plagal (IVe) latin avec si♭ et le tétrardus plagal ou plutôt moyen correspondant au premier latin avec ♮ (et, par voix de modulation, aussi avec ♭).

Mettant de côté les variétés qui entraîneraient de longues discussions, citons comme représentant du tétrardus plagal byzantin la fameuse antienne *Urbs fortitudinis* et surtout la Comm. *Potum meum* (Hebd. maj.). Cette dernière antienne, classée par les uns comme tetrardus, par les autres comme protus, tout en offrant partout le même type modal ([2]), présente à l'endroit *cum fletu temperabam* les intervalles *mixolydiens* D 1 C $\frac{1}{2}$ ♮B que le πλάγιος τέταρτος byzantin offre si souvent, seulement un degré plus bas C 1 ♭B $\frac{1}{2}$ A.

Les Byzantins emploient ce même mode aussi transporté de C à F, surtout dans les petits tropaires nommés ἀπολυτίκια (espèce d'antiennes de commémoraison). Nous retrouvons cette forme dans le soi-disant *tonus peregrinus* classé au moyen âge comme une variété

---

1. Tout au plus peut-on dire qu'elles auront subi quelques légères modifications de nature à mieux les adapter au type du protus latin qu'on y voyait, p.ex. changement de la quarte caractéristique dorienne D (♭E F) G (= E — a classique) en la quinte hypodorienne D (♮E F G) a. Plus d'un chant du πρῶτος byzantin d'aujourd'hui a dû passer, lors de la réforme, par de semblables modifications.

2. Voir la discussion très détaillée que M. Jacobsthal consacre à ce chant, *l. c.* chap. VI, p. 179 ss.

du tétrardus (1). C'est un premier latin (D) transposé à la quarte aiguë G. L'antienne bien connue *Nos qui vivimus* nous a conservé une des formules (ἐπήχημα), employées par les musiciens byzantins pour effectuer en quelque sorte séance tenante cette transposition (2). La voici d'après le ms. IV, 65 de la Bibliothèque Barberini à Rome f. 30v (XIIe s.). A. latin : D E D D E F G

♭
B. byzantin : C D C C DE F
με α γι-ε z[a] z[a]

Elle part de C (= D classique) pour monter à F (= G classique). Nous voyons que le traducteur grégorien a conservé les notes CD voulues par la technique byzantine, puis il a sauté un degré, pour ne pas devoir noter Mi♭ et pour rentrer cependant dans la série des intervalles transmis par la tradition auriculaire. Il fit donc usage de cette transposition partielle (3), enseignée par Cotton comme moyen de corriger les «erreurs». Elle a été, selon toute apparence, fréquemment mise à contribution en ce mode. C'est elle qui nous a dotés de ces mélodies désignées comme hybrides par M. Gevaert (4). Mais elles cessent de l'être dès qu'on redresse les compromis manifestement hasardés par les théoriciens latins entre la notation toute byzantine de leur livre et l'interprétation que leur suggérait l'oreille

C E D FED
formée à d'autres principes. Ainsi l'antienne Assumpsit Jésus représente un *tétrardus grec* et un *protus latin.* Le tétrardus grec a C pour note modale (♭♭ pour garniture). Le traducteur a conservé la note initiale C (ou G) voulue par l'indication modale primitive, mais a mis le reste un degré plus haut, suivant les exigences de l'oreille et

1. *Peregrinus* nous semble traduire l'idée d'un ἦχος ou mode qui a quitté son siège naturel pour se transporter à un autre. C'est là aussi le sens du mot φθορά dans un chant (ἴσον, ὀλίγον etc.) composé par Jean Koukouzelis, musicien du XIIIe siècle, et dans le texte du Hagiopolitès (XIVe s.) f. 2r, lorsqu'il est parlé de quatre κύριοι, d'autant de πλάγιοι, de μέσοι et de φθοραί. L'idée d'altération « chromatique » ne se rattache à ce mot φθορά que conséquemment à la transposition à la quarte aiguë, qui nécessite l'introduction d'un accident de plus. Ainsi un πλάγιος τέταρτος sur Fa (= F) doit avoir outre le si♭ et le Mi♭ encore un la♭, degré quelquefois encore conservé et expressément indiqué dans certaines éditions. Nous avons sous les yeux le chant 'Εν σοὶ μῆτερ ἀκριβῶς dont le début est ainsi noté Βάμβα, Κυψέλη II, 75 (Athènes, Michalopoulos, 1898) :

♭ ♭ ♭
F F G F F G a G F G F F FE DE F F
'Εν σοὶ μῆτερ ἀκρι-βῶς δι-ε-σώθη τὸ κατ' εἰ- κόνα,

etc. Confer notre étude sur l'*origine du tonus peregrinus*, présentée au Congrès d'histoire de musique à Paris en juillet 1900 et publiée dans le compte-rendu et dans la *Tribune de St-Gervais.*

2. Cela confirme pleinement l'opinion de M. Gevaert qui fait dériver les antiennes latines de l'ἐπήχημα byzantin et de l'ἐνδόσιμον antique. *Mélopée*, p. 34 et p. 84.

3. Cf. Jacobsthal, *Die Chromatische Alteration*, etc. p. 101 ss., et notre étude sur cet ouvrage, *Revue bénéd.*, déc. 1897.

4. *Mélopée*, p. 93 ; p. 118 etc.

du concept de la technique latine. Pour être conséquent il aurait dû traduire en latin aussi la première note et la mettre un degré plus
D E D
haut: Assumpsit, note pour note traduction latine de l'ἐπήχημα mo-
CDCC
dal ordinaire du πλάγιος τέταρτος byzantin, (♭♭) νεαγιε.

Cette antienne ainsi que *Jerusalem gaude* et autres de ce genre doivent par conséquent finir et commencer par D (1).

Il n'est pas aussi facile de rencontrer chez les Latins les traces d'une classification du deuterus grec. Cela ne doit pas surprendre, lorsqu'on se rappelle que la note modale même du δεύτερος, Mi ♭, est exclue par les Latins, et que sa quinte aiguë, si ♭, même ne peut pas servir de base modale pour un IIIe ou IVe latin. Cependant il est permis d'en voir des vestiges dans certains chants du deuterus plagal (= IVe) latin, ayant E pour finale mélodique, mais C pour note fondamentale harmonique. C'est le cas de l'antienne *Ne reminiscaris* (à moins d'y voir le trétrardus, λέγετος). D'autres, d'un type apparenté au δεύτερος grec, semblent avoir été classés sous le IIe latin et munis de la finale de ce mode : tels que le Répons *Responsum accepit Simeon.* Nous mettrions volontiers les improperia du Vendredi saint dans la même catégorie. Les petits versets « Ego te eduxi de terra Aegypti » sont certainement du type lydien = δεύτερος byzantin. Or ils se trouvent ici joints à des versets et répons (*Quia eduxi te*) d'un type semblable mais classés par la finale (d'emprunt ?) sous le IIe latin (2). La psalmodie même du IIe latin d'après Hucb. (Com. brevis, Gerb. Script. I, 215) n'a besoin que du changement du D final en C pour représenter un parfait δεύτερος byzantin.

Voilà donc, dans le répertoire romain, des exemples d'une classification qui ne s'accorde pas avec les types de la théorie latine, mais bien avec ceux de la théorie byzantine. Que celle-ci en

---

1. L'antienne *Venite benedicti* (Gevaert, *l. c.* 94 ; 109 etc.) a subi les mêmes vicissitudes, mais en sens inverse. C'est la finale byzantine qui a été conservée sans traduction : elle doit être un ton plus haut. — Citons avant de continuer, comme exemples de *tétrardus* byzantin transposé (φθορικός) le Credo II, dont l'*Amen* final, en *quartus* latin, dissimule mal la vraie nature; l'*Agnus Dei* férial (ou de *Requiem*), dans la version selon nous plus « *authentique* » de l'édition « romaine » avec si♮ dans le mot *miserere* ou *dona eis ;* l'Invitatoire de Noël et l'Invitatoire férial, etc., etc.

2. Le chant ἅγιος ὁ θεός de cette même cérémonie devait se chanter, selon nous, comme δεύτερος (byzantin), comme s'il y avait ♭♭♭ à la clef : (G aurait ainsi la fonction de tierce harmonique au lieu d'être quinte). Il serait ainsi conforme à la notation des anciens livres byzantins auxquels il est certainement emprunté ; et, de plus, les versets grands et petits, mais surtout les petits, s'enchaîneraient plus naturellement sur le Mi (bémolisé) du ἅγιος. Il y aurait plus de proportion entre le diapason des deux chants, proportion qui fait actuellement défaut.

est la source, Aurélien nous le dit clairement. Car c'est précisément à propos de la classification que cet auteur affirme formellement la dérivation de source grecque.

4. *Importance de la note initiale.* Elle doit en *règle générale* coïncider avec la note modale et par conséquent avec la note finale. Sont cependant admis au rôle de notes initiales les soi-disants tons dominants (τόνοι δεσπόζοντες).

Cette règle a de l'importance surtout comme critère d'authenticité. Elle peut se déduire de la pratique régulière des cantilènes byzantines, et elle a laissé des traces indubitables dans la théorie, mais aussi dans la pratique des Latins.

Pour les retrouver, essayons de retraduire en grec les expressions des théoriciens latins. Laissons parler l'un des plus anciens, l'auteur du Musica Enchiriadis du X[e] (peut-être IX[e]) siècle. Il dit entre autres choses au sujet du premier mode : Etenim primi toni i. e. proti melum et subjugalis sui *sono archoo D regitur et finitur*(1). Les mots *regitur et finitur* traduisent, à n'en pas douter, les mots grecs ἄρχεται καὶ τελεῖται (ou καταλήγει). Or, ἄρχεται peut signifier deux choses : commencer ou être régi. Il est évident que *être régi* ici n'est pas assez clair ; c'est une expression figurée qui n'a pas de portée nette et partant n'est pas à sa place dans une définition didactique telle qu'il la faut ici. Il ne reste donc qu'à lui donner le sens *commencer*, sens du reste qui s'indique comme corrélatif de *finitur*, *finir*. Pourquoi les théoriciens ne l'ont-ils pas pris ? Mais adopter ce sens, c'eût été condamner leur propre pratique, c'eût été condamner tous ces expédients inventés pour mettre d'accord des données apparemment contradictoires (2), celles de la tradition romaine et celles de la « *musica naturalis* » (3). D'ailleurs Réginon s'exprime en des termes qui ne laissent aucun doute à cet égard. Il désigne une série de chants comme illégitimes pour cette seule raison qu'ils ne commencent et ne finissent pas par les mêmes tons (4). Aussi lorsque ce même auteur assigne la psalmodie du III[e] mode à certaines

---

1. c. III.

2. Nous avons constaté cette sorte de compromis un peu plus haut dans le début de l'antienne *Assumpsit Jesus.*

3. Reginon, de harm. inst., 4.

4. « Sunt namque antiphonae, quas nothas i. e. degeneres et *non legitimas appellamus, quae ab uno tono incipiunt ; alterius sunt in medio, et in tertio finiuntur* ». Ep. de harm inst. 2. P. L. 132, 185. — Ce texte donne à entendre que même les finales intermédiaires (ἀτελεῖς) doivent régulièrement être des notes modales. Notons aussi en passant que chez Aurélien, Réginon et autres auteurs latins, le nombre (primus, secundus etc.) désignant le mode désigne en même temps, tout comme dans l'ancienne tradition byzantine (cf. παραλλαγαὶ τῶν ὀκτὼ ἤχων), aussi la *note modale* du mode et la note initiale régulière des cantilènes qui lui appartiennent.

antiennes commençant par Sol, telles que *Adhaesit anima*, *Malos male perdet*, *Gloriosi principes*, *Ascendente Jesu*, *Fac benigne*, ne peut-on pas conclure que, dans l'Antiphonaire qu'il avait sous les yeux, elles aient fini en ce mode (1)? Cette observation est d'autant plus certaine qu'il ressort de ses propres paroles que, dans le choix du ton psalmodique, il n'a tenu aucun compte de la finale de l'antienne, mais de son début. Or le début de ces antiennes est en VIIIe latin (G) = F byzantin.

Mais pourquoi alors dira-t-on, la psalmodie en IIIe latin et non en VIIIe latin ? C'est que, selon toute vraisemblance, ces antiennes étaient notées en τρίτος byzantin, sur F, ou du moins classifiées sous le tritus, position dans laquelle des éditions en ont conservé quelques-unes jusqu'à ce jour. Or, comme elles n'avaient pas le caractère modal d'un *tritus* latin = VIe avec son subsemitonium modal et qu'elles en rejettent conséquemment le ton psalmodique, Réginon a voulu, sans doute, satisfaire à l'attribution traditionnelle, en joignant à une antienne classée comme *tritus* la psalmodie d'un *tertius ;* mais non sans prévenir les chantres qu'ils ne doivent pas s'étonner de trouver la psalmodie du *tertius* joint à un chant qui ne *finit* pas en *tertius* (2). — Du reste, la psalmodie même du *tertius* d'après la Comm. brevis de Hucbald (3) et d'après Gui d'Arezzo (4) (si l'on écarte, comme de juste, avec M. Gevaert (*l. c.*, p. 190) le E final) ainsi que d'après l'*Intonarius Odonis* (5) qui, lui, commence et finit en Sol, représente les contours de l'antique harmonie phry-

---

1. Nous pouvons au contraire supposer a priori que les dites antiennes ont à l'origine toutes eu pour note finale Sol qu'il marque expressément pour quelques-unes d'entre elles, ou plus primitivement encore Fa byzantin (avec Mi ♭ sous-entendu).

2. Voici à ce propos quelques textes où semble se refléter l'état des choses que nous venons d'exposer. « Cum autem *tritus* duorum tonorum accipiet (sic) authenticam vim, *aptissime coaptabitur tetrardo...* » Guido, *de modorum formulis*, Couss., *Script.*, II. 99. — « Affinitate autem conjungitur [*tetrardus*] *authento deutero* et *plagis triti*. Unde minus capacibus tam perfusus error sit, ut *multa mela quae sunt deuteri modi faciant in sexto aut octavo, et ea quae sunt sexti faciant in deutero aut in plagali tetrardo fitque error maximus*, ignorantes quod cui tribuere possint. Quapropter necesse est, ut quibus signis eos perfecte discernere possimus, proponamus ». Guido Aret., *l. c.*, Couss. II, 107. Il est très important, à notre point de vue, d'entendre constater le célèbre musicien du XIe siècle une grande confusion faite à son époque précisément entre ces trois modes qui nous occupent, le τρίτος (VIe), le *tertius* (deuterus) et le *tetrardus* (VIIIe). Était-il lui-même homme à discerner la cause de la confusion et partant le vrai critère de la distinction ? Nous ne pouvons l'examiner ici. Entendons seulement Aurélien constater et mettre en jeu une semblable parenté entre le IIIe et VIIIe latins : « Retinet quandam connexionem deuteri tetrardus in sui fine ». C. XII. Le *tertius* (δεύτερος) d'Aurélien, à l'instar du tertius ambrosien, a évidemment fini en VIIIus latin ; avons-nous ici encore un τρίτος byzantin latinisé d'abord en tertius et passé ensuite, sous cette fausse étiquette, dans le domaine du deuterus (3e et 4e latin)?

3. Gerbert, *Script.*, I, 214.

4. *De modorum formulis*, Coussem., *Script.*, II, 91.

5. Coussem., *Script.*, II, 143.

gienne G ♮ d tels qu'ils se sont conservés dans la psalmodie du τρίτος byzantin (F a c), chanté aujourd'hui malheureusement avec un subsemitonium modal Mi ♮ pour le seul authentique Mi ♭ (1).

Le principe donc d'après lequel les chants doivent — sauf raison spéciale — commencer et finir sur la note modale, était bien connu et généralement bien observé. Comment se fait-il alors que nous ayons aujourd'hui tant de chants latins, dans tous les modes, qui s'en écartent ? Il n'y a qu'une explication possible à ce fait. C'est que, dans l'ancienne technique romaine, ils étaient notés au point de vue byzantin, notation qu'on a maintenue d'ordinaire soit pour la note du début, soit (plus rarement) pour la note finale, tout en y attachant l'idée tonale latine conforme au monocorde. Mais comme on sentait de suite que de cette façon le caractère modal du chant reçu par la tradition auriculaire ne se retrouvait plus dans la succession des tons — ceux-ci se trouvaient un ton trop bas —, on y remédia par le procédé de correction recommandé par Cotton, c'est-à-dire transposition partielle, soit en sautant un degré soit en y introduisant un degré ascendant de plus. De là, dans le *protus* latin (= τέταρτος byzantin) p. e., les notes initiales C et G pour D et a (*Ductus est Jesus*, *Tecum principium*) ; dans le *deuterus* (= πρῶτος byzantin) D pour E (*Resurrexi* (2), *Germinavit Jesse*, *Innuebant*) ; dans le *tetrardus* (= τρίτος) C et F pour D et G (*Dum medium silentium*, *Magi videntes*) ; G pour a dans le type *Ex Aegypto*, etc.

Nous trouvons dans la musique byzantine d'aujourd'hui, où l'idée tonale des intervalles s'est latinisée, des transactions de ce genre. Ainsi le τρίτος commence fréquemment par δι (= G) et non par γα (= F). Cette irrégularité, loin de mettre en doute nos conclusions principales, les confirme. Aujourd'hui beaucoup de Grecs attachent à l'intervalle γα-βου (= F — E) l'idée latine Fa½ Mi. Mais le caractère traditionnel des chants de ce mode, surtout la psal-

1. Qui sait, si ce n'est pas dans ces faits qu'il faut chercher la vraie raison historique de l'assimilation du tertius latin à l'antique phrygien ?

2. Cet Introït semble avoir subi en outre d'autres modifications, comme le changement direct de Mi ♭ en Mi ♮, procédé de « correction » également mentionné et recommandé par le maître Cotton. Ainsi toute la première partie de cet Introït a dû se chanter, selon nous, à

♭ ♭♭ ♭
DED DFEE ED
l'origine avec Mi ♭ jusqu'au premier *alleluia* où il y aura eu (al-) le-lu- ia. Le traducteur « latin » qui ne voulait pas du Mi ♭, aurait dû transposer *le tout* un ton plus haut de manière à commencer et à finir par E. Tout musicien doit convenir que ce n'est qu'à ce prix que la mélodie rentre dans le type modal du deuterus latin auquel la tradition l'assigne. — L'hymne *Pange lingua* plus riche de la Passion doit de même, selon nous, commencer et finir par E :
E F Ga aG F F E F F E
Pange lingua, nobilem, vicerit.

modie, demande sous la note du début un ton entier qu'ils ne croient pas avoir sous γα (F); ils la commencent conséquemment, mais contrairement à tous les principes traditionnels, un ton au-dessus de la note modale.

Arrivons à notre conclusion. Elle semble résulter nette et irrécusable de l'ensemble des faits mentionnés. La théorie et la pratique du chant romain ont conservé des faits égaux à ceux revendiqués par nous à l'ancienne tradition byzantine; parmi eux sont spécialement à signaler les accidents, la classification et les autres particularités étrangères au système grégorien du moyen âge. Ces particularités viennent d'une source antique *(ex irrefutabili antiquitate)*, et où la chercher sinon dans la musique byzantine dont est sortie, en définitive, la musique romaine?

Avant de terminer nous croyons bon d'offrir à nos lecteurs, la synthèse qui doit se dégager de l'ensemble de notre argumentation.

Faisons-nous d'abord une idée nette et concrète du programme et de la méthode d'enseignement adopté à l'école musicale de Rome ou plutôt au séminaire ecclésiastique confié à la direction des moines [1].

Il y a un double cours de chant liturgique: un cours supérieur et complet, et un cours plus sommaire et plus simple. Le premier nommé μουσικὴ ἐσωτερικὴ ou *doctrina artificialis* [2], *musica artificialis* [3], est destiné à « initier » les élèves à tous les secrets et détails de l'art et de la science du chant, tels que la notation, les clefs ou martyries, les transpositions, peut-être l'usage de quelque instrument *ad hoc*, ou du moins le diapason ou ton fixe à employer pour chaque mode, donc les notes modales transposées selon le τροχός et la classification des chants conformément à ce système [4]. Le cours inférieur, nommé μουσικὴ ἐξωτετικὴ, *musica naturalis* [5], se bornait à former la voix, à enseigner le solfège et la pratique du chant, peut-être les modes, les tons psalmodiques, et en général les règles du chant strictement nécessaires pour guider dans la pratique des

---

1. Cf. les documents cités par Gevaert, *Mélopée*, p. 85 et suiv., etc.
2. Aurélien, préf.
3. Reginon de Prumes. *De harm inst.*, 4.
4. Ce sont les « Musicae initiamenta » de Hucbald (*De harmonica institutione*) qui forment le *musicus* et l'introduisent jusque dans les « penetralia disciplinae ».
5. Réginon, *l. c.* L'auteur établit une distinction très nette entre ces deux sortes de musique, la musica artificialis et la musica naturalis. Notons à ce propos aussi le chapitre stéréotype dans les traités médiévaux sur la différence qu'il y a entre le musicien et le simple chantre, p. e. Aurélien, ch. VII : « quid sit inter musicum et cantorem ». Cf. Guido Ar., et beaucoup d'autres.

cantilènes sacrées. Si le premier cours était réservé à ceux des clercs qui *montraient du zèle* et *des dispositions spéciales* (1) pour le chant, le cours élémentaire était obligatoire pour tous les clercs. Peut-être se servait-on du monocorde qui représentait les seuls tons naturels du canon antique.

C'est en tout cas ce canon antique qui devait servir de base dans un cours où il s'agissait de simplifier l'enseignement, de le débarrasser de tout cet appareil compliqué des transpositions et des altérations qu'elles entraînaient (2). Il fallait dès lors enseigner à ces chantres les mélodies en les remettant au diapason premier, non altéré, soit en ne s'inquiétant pas des classifications selon les notes modales traditionnelles, soit en rattachant à chaque note un autre type que celui fixé par la technique supérieure (3). C'est munis de ces connaissances sommaires, mais suffisantes, que les missionnaires s'en allaient, p. e. dans les Gaules au Ve siècle (4), pour y apporter avec l'Évangile les principes et les enseignements du chant liturgique.

Nous possédons jusqu'à ce jour un exemple frappant de l'existence de ce double canon musical, byzantin et naturel ou antique, dans la double rédaction de l'hymne *Pange linga*, l'une *romaine* (5), l'autre représentée surtout par les textes des Gaules, que pour ce motif nous nommerons *gauloise*. C'est évidemment le même dessin mélodique, la même allure. Pour avoir encore le même type modal,

---

1. C'est ainsi que nous lisons du Pape Sergius (687-701) que, « à peine enrôlé dans le clergé romain, il mérita par son *zèle* et ses *dispositions* pour le chant d'être confié au chef de la Scola pour suivre le cours théorique : « Sergius.... Romam veniens sub sanctae memoriae Adeodato pontifice, inter clerum Romanae ecclesiae connumeratus est; et quoniam studiosus erat et capax in officio cantilenae, priori cantorum *pro doctrina* est traditus ». *Lib. Pont.*, t. X, p. 371, cité par Gevaert, *Origines du chant liturg.*, Gand, 1890, p. 39. La traduction « *érudit* et *habile* » que l'éminent Directeur donne aux mots latins *studiosus et capax* peut aussi peu se justifier au point de vue philologique que s'appuyer sur le contexte. C'est encore le contexte (« traditus est ») qui détermine le sens (ici passif) de l'expression *pro doctrina* : Sergius ne devait pas instruire (et surtout ne devait pas instruire le chef de la Scola, comme Gevaert semble l'insinuer en faisant plus loin (p. 41) de Sergius « le maître des chefs de la Scola romaine »), mais devait être instruit par lui.

2. Et même dans le cours complet c'est le *canon non altéré* (ἀμετάβολον σύστημα) qui devait former la base, le point de départ de l'enseignement, de même que c'est l'application du τρογός à ce même canon qui a donné lieu à tout le système modal des Byzantins.

3. La seconde alternative est plus en harmonie avec ce que Bryennios nous a appris plus haut. (Voir ci-dessus page 36 et suivantes), sur les manières différentes de numéroter les chants, employées par les classiques mêmes, ceux qu'il nomme, les νεώτεροι τῶν μελοποιῶν.

4. Cf. Gevaert, *Mélopée*, p. 181.

5. Le silence du XIe *Ordo romanus* touchant l'usage des hymnes prouve bien leur exclusion de la chapelle papale au XIIe siècle, mais nullement aussi leur exclusion du « *rite local de Rome* » en général, comme le pense M. Gevaert, *Mélopée*, p. 78. L'église de St-Pierre à Rome a de même conservé jusqu'à nos jours une particularité liturgique propre à elle seule dans l'emploi du psautier dit « romain » (1ère rédaction de St-Jérôme), tandis que, dans les autres églises de Rome, comme dans tout le reste de l'Église latine, on emploie à l'Office le psautier dit « gallican » (2de rédaction du saint Docteur).

il suffit de sous-entendre dans le chant romain le Mi♭ écarté, sans aucun doute, par la correction, mais rétabli équivalemment dans une troisième rédaction du XIIIe siècle communiquée par Gevaert (1).

Il s'ensuit que nous pouvons distinguer trois phases dans le chant grégorien. La première, que nous appellerons romaine, est toute byzantine. Elle note et exécute les cantilènes sur un diapason fixe au moyen des accidents fournis par le τροχός (♭, ♭♭, ♭♭♭) et selon les principes byzantins. Ces principes déterminent aussi la classification.

La seconde, qu'on peut nommer *gauloise*, étant basée soit sur la tradition orale soit sur le canon « naturel » et antique, ou bien ne note pas les chants ou bien les note selon le monocorde ou, ce qui revient au même, selon la série naturelle, et à hauteur relative, et les classifie en conséquence. La troisième phase résulte de la rencontre des deux premières, sous Pepin et Charlemagne : nous l'appellerons *carlovingienne*. Jusque-là les Gaulois avaient chanté ou bien sans notation aucune ou sur la notation neumatique, en se guidant tout au plus des classifications modales des chants basées sur les degrés du monocorde. Arrivent les Francs, éveillant partout la vie intellectuelle, faisant rayonner autour d'eux la culture des sciences et des arts. Le chant liturgique ne sera pas le dernier qui doive jouir de la haute protection de ces âmes généreuses, illuminées par la foi. Bien au contraire, il est préféré entre tous les autres. Les chantres les plus savants sont mandés expressément de Rome (2). Mais hélas ! ce fut le signal d'un conflit long et pénible entre les deux courants de culture musicale, dont les cantilènes traditionnelles qui en étaient l'objet ne devaient pas toujours sortir intactes. Ce que nous entrevoyons n'est peut-être qu'une faible partie de ce qui s'est passé en réalité, non seulement dans le chant latin, mais aussi dans le chant byzantin. Car ici encore nous constatons dès le XIIIe siècle une rencontre analogue entre le chant grec et le chant latin, nommé φραγγικός. Ce contact qui s'est renouvelé surtout au XIXe siècle aurait-il été moins désastreux pour le chant byzantin que pour l'antique chant romain ? Nous l'espérons pour le XIIIe siècle. Mais nous devons, hélas ! constater le contraire pour le XIXe siècle. A l'époque carlovingienne en Gaule, et au XIIIe siècle à

1. *Mélopée*, p. 79-80. Cf. la version dominicaine, notée sur a ♮ a etc.

2. « Cantilenæ vero *perfectiorem scientiam* quam paene jam tota Francia diligit, Stephanus papa... *per suos clericos*, petente eodem Pippino, invexit... » De exordiis et incrementis rerum ecclesiasticarum. Max. bibl. vet. Patr., t. XV, p. 196 cité par Gevaert, *Mélopée*, p. 181. — Qu'on remarque l'expression *perfectiorem scientiam* : Il s'agit d'une *science plus parfaite* des cantilènes à acquérir, non pas tant de nouvelles cantilènes à apprendre.

Byzance, le choc se produit entre deux cultures artistiques également comprises. Au XIXe siècle, au contraire, l'art latin, cultivé et développé depuis des siècles, rencontre la pratique byzantine au sortir d'un état de déperdition complète des traditions théoriques et artistiques. Quoi d'étonnant, si l'art latin menace de la transformer et de l'absorber complètement ? C'est à peine si quelque modulation, p. e. d'un chant en Do dans une autre en ♭$^{♭}$♭, rend un témoignage irrécusable du vrai mode dans lequel tout le morceau devrait se chanter, ou si quelques auteurs ont reconnu encore le vrai type au moins de quelques ἦχοι [1].

Quant à savoir, laquelle des deux premières phases, signalées dans les destinées du chant grégorien, est antérieure à l'autre, c'est une question difficile à résoudre d'une façon absolue. *Logiquement* il est évident que la phase gauloise, basée sur le canon antique, est antérieure, puisque le canon antique forme le point de départ même du système byzantin. Mais *historiquement ?* Il semble ressortir assez bien des faits exposés que, dans les Gaules du moins, le chant a été primitivement (au Ve siècle) implanté selon le système naturel (musica naturalis). Mais peut-on en conclure que le système byzantin était encore inconnu à cette époque à Rome ? Nous ne le pensons pas. Nous croyons plutôt à une culture simultannée des deux dans des cours séparés. Ce qui paraît certain, c'est que le système byzantin est en pleine vigueur à Rome à l'époque de S. Grégoire le Grand.

Voici ce qui le prouve. Les dites « anomalies » dans le chant grégorien se rencontrent en plus grand nombre dans les textes notés anglais. Introduits par les disciples de S. Grégoire, les chants se sont apparemment conservés longtemps dans le même état. Le grand Pontife aura dès le début voulu assurer à la nation de sa prédilection l'art et la science parfaite du chant romain. Aussi lorsque, dans le cours des siècles suivants, de nouveaux chantres viennent de Rome apporter le concours de leur science, semblent-ils entrer dans l'héritage d'une antique tradition bien établie. Il ne se produit ni choc ni querelle tels qu'en France lors de l'arrivée des chantres romains. Tout reste paisible. C'est à peine si en 709, dans

1. Ainsi Σακελλαριάδης (Ὑμνολόγιον, Athènes 1891) caractérise le πλ. δ (sur C) de hypodorien, ce qui est exact, sauf la sixte qui est d'ordinaire majeure, non mineure comme dans l'hypodorien représenté par le πλ. πρῶτος. Parfois deux versions existent d'un même chant p. e. du ἅγιος, dont l'une en πλ. ά (mineur) témoigne encore des véritables intervalles originaux de l'autre en πλ· δ' chantée à tort aujourd'hui le plus souvent avec une tierce majeure et même une septième majeure, donc en Do majeur.

les provinces du nord, l'exécution et l'enseignement du chant ont besoin, non pas, comme en Gaules, de recevoir une culture plus parfaite (perfectior scientia) auparavant inconnue, mais d'être ramenés à l'ancienne perfection « ut... hujus doctrina pristinum renovaretur in statum (1) ». Ce qui nous y intéresse particulièrement, c'est que les chantres envoyés en Angleterre étaient pour la plupart des Grecs. C'est là encore une preuve indirecte que les Grecs à cette époque ont pratiqué l'art du chant selon les principes que nous avons exposés.

§ 9. *Application de nos principes aux textes notés, anciens et modernes.*

Le lecteur familiarisé avec la musique grecque nous opposera sans doute la difficulté d'appliquer nos principes aux textes notés. Quelques remarques, pour prévenir cette objection, termineront la première partie de notre exposé.

A cette fin, nous classerons historiquement ces textes en deux groupes : ceux antérieurs à la « réforme » du début du XIXe siècle, et ceux qui lui sont postérieurs. Les premiers ne présentent guère de difficultés. S'il en existe, elles proviennent surtout du manque de distinction nette entre le mode authente et son plagal, ou plutôt, du mélange des deux. Ce fait a déjà été signalé plus haut. Souvent, le seul examen de la structure et du dessin mélodique du morceau, suffit à distinguer les deux modes.

Les textes du second groupe, au contraire, sont difficiles, souvent même impossibles à interpréter selon nos principes. Mais, à qui la faute ? N'aurions-nous pas retrouvé la tradition ? Nos principes seraient-ils une « utopie », comme les nommait un bon ami ? Nous ne le croyons pas. Ce sont les textes actuels qui s'écartent de la vraie et antique tradition byzantine. La « réforme » du XIXe siècle porte l'empreinte d'un bouleversement des idées et de la technique chez les musiciens byzantins. Leur musique en est sortie *latinisée,* comme Tzetzès le leur reprochait déjà, voilà quelque trente ans (2). Ils se refusent à l'avouer ; mais le fait est attesté par une série de documents, dont voici la substance (3).

Le principal agent de cette révolution est Agapios Paliermos de Chios (✠ 1815), auquel on doit aussi l'initiative du changement de

---

1. Beda, *Hist. eccles.*, l. V, c. 20. Cf. Gevaert, *Origines du chant liturgique*, note F., p. 63, ss.

2. « In ihrer Verlegenheit hinsichtlich der Tonarten nahmen sie (die Reformatoren) Zuflucht zur Theorie der abendländischen Kirche... Eben darum aber sind sie in mancher Beziehung in Verwirrung gerathen. » L. c., p. 73.

3. Cf. Phokæus Κρηπίς, p. 125. Cf. p. 123, 124.

notation. Vers la fin du XVIII[e] siècle, alors que Jacques était protopsalte de l'Église patriarcale de Constantinople, il parcourut l'Europe dans le but avoué de s'instruire à fond (ἐντελῶς) dans la musique européenne, et de faire profiter ensuite ses compatriotes du fruit de ses études (διὰ νὰ ὠφελήσῃ τοὺς ὁμογενεῖς του κατὰ τοῦτο). L'accueil de ces derniers ne fut pas enthousiaste. Au mont Athos, à Éphèse, à Constantinople, l'innovateur essuya un refus catégorique et subit un échec complet. A cette époque, la majorité des Grecs affectait, vis-à-vis de toute innovation, surtout latinisante, une réserve froide, un soupçon dédaigneux. Agapios dut se contenter d'enseigner d'abord à Constantinople les notes européennes ; mais, devenu prudent, il modifia son système et hellénisa le solfège en y plaçant les lettres de l'alphabet grec (1). Peu à peu, il gagna de l'influence en haut lieu. Il fut autorisé à développer son système à l'école du Patriarchion, en présence des Δομεστικοί (sous-chantres). L'opposition et les railleries du protopsalte Jacques empêchèrent d'abord des résultats pratiques sérieux ; mais, de fait, la réforme était inaugurée.

A quoi se réduit le système enseigné par Agapios ? S'agit-il d'une simplification de la notation, entreprise que menèrent peu après à bon terme Chrysanthos et ses collègues de commission ? On le croirait à lire la note de la Κρηπίς, qui le nomme le premier auteur de la nouvelle méthode « ὁ πρωταίτιος τῆς νέας μεθόδου ». Toutefois la suite du texte de Phokæus nous dit que l'œuvre de la réforme embrassait un champ plus vaste. Notre musique reçut, dit-il, sous le protopsalte Manuel (✠ 1819) le complément qui manquait encore : l'application d'une mesure exacte aux mélodies, et la détermination des échelles au point de vue des intervalles (2). La façon dont Phokæus s'exprime ici (ἀνεπληρώθη καὶ ἐκεῖνο ὅπερ ἔλειπεν ἀπὸ τὴν ἡμετ. ἐκκλ.. μουσ.) montre que ces deux choses étaient inconnues auparavant. Or elles ne peuvent avoir été puisées que dans la musique européenne ou latine, laquelle a manifestement et malheureusement servi de modèle et de point de départ à toute la réforme. Il s'ensuit, comme nous le disions, que la musique ecclésiastique grecque d'aujourd'hui représente le résultat d'une profonde révolution musi-

1. Telle est l'origine des noms [π]α, β[ου], γ[α], etc., combinaison des sept premières lettres grecques, les voyelles avec une consonne, les consonnes avec une voyelle.

2. « ... Μανουὴλ πρωτοψάλτης εἰς τὸν καιρὸν τοῦ ὁποίου ἀνεπληρώθη καὶ ἐκεῖνο ὅπερ ἔλειπεν ἀπὸ τὴν ἡμετέραν ἐκκλησιαστικὴν μουσικήν, τουτέστιν ἡ καταμέτρησις τοῦ ἐν τῇ μελῳδίᾳ δαπανωμένου χρόνου, ὁ προσδιορισμὸς τῶν κλιμάκων καὶ τῶν χαρακτήρων... » *L. c.*, p. 126.

cale, réalisée sous les auspices de l'ignorance et du demi-savoir. Nous en avons l'aveu mal dissimulé dans ces lignes de Phokæus : « Aujourd'hui donc, la musique se présente à ses amis telle qu'elle commença par S. Jean Damascène, enrichie pourtant des progrès qu'elle a reçus jusqu'à cette heure. Tout en gardant les premières mélodies d'antan, elle s'attache (ἅπτεται) cependant aux nouvelles. » Et, à la fin : « Du reste, que peut bien signifier ancienne et nouvelle ? Il n'y a ni ancienne, ni nouvelle musique ; c'est la même musique qui se perfectionne dans et selon (κατὰ) les différentes époques (1). » Plus que tout autre argument, cette manière de vider l'importante question de la tradition musicale, nous dit ce qu'il faut penser de l'état de conservation des mélodies traditionnelles (2). Toutefois les réformateurs, instruits peut-être par l'exemple d'Agapios, eurent soin de garder un simulacre de tradition dans leurs énoncés théoriques ; c'est ainsi que nous les verrons bientôt continuer à déterminer les intervalles des échelles par les chiffres reçus dont ils ne comprenaient déjà plus le sens.

Malgré ces débris de théorie et de pratique conservés par la tradition auriculaire, le chant ecclésiastique se trouvait fort compromis. La réforme était engagée dans une fausse voie, laquelle, au lieu de la ramener aux sources de la tradition, devait fatalement l'en éloigner, à mesure qu'elle allait de l'avant. C'est, en effet, depuis une trentaine d'années surtout, que l'écart s'est notablement accentué, et que la « latinisation » a fait de sensibles progrès. Nous ne pouvons ici mettre en lumière tous les faits qui le prouvent ; mais on peut s'en faire une idée, par exemple, en comparant les intervalles et les échelles du phthongomètre récemment « *inventé* » par M. Amanitis de Mitylène (3), avec les renseignements théoriques de

---

1. « Νῦν ἡ μουσικὴ προσφέφεται τοῖς φιλομούσοις, καθὼς ἤρξατο ἀπὸ Ἰωάννου τοῦ Δαμασκηνοῦ, ὁμοῦ μὲ τὰς προόδους, τὰς ὁποίας ἔλαβεν ἕως τοῦ νῦν... » p. 127.

2. Ajoutons que le protopsalte Jacques lui-même, malgré son opposition aux innovations d'Agapios et sa prédilection pour les mélodies anciennes et traditionnelles, ne dédaignait pas pourtant celles des compositeurs plus récents. De plus, l'éloge particulier décerné par Phokæus à quelques-uns des protopsaltes antérieurs à la « réforme », de n'avoir pas donné dans les innovations (εἰς τοὺς νεωτερισμούς), laisse deviner que d'autres n'avaient pas gardé la même réserve et avaient déjà préparé le terrain pour la réforme. Enfin, Phokæus signale expressément (*l. c.*, p. 124) une différence d'interprétation (ἡ ὁπωςοῦν διάφορος ἀπαγγελία) chez les maîtres Constantinopolitains d'une part et chez les Athonites de l'autre. Il tend à la faire remonter au protopsalte Παναγιώτης Χαλάτζογλους (✠ 1748). Ce musicien, oublieux des leçons reçues sur « la sainte montagne », se permit soit d'abréger soit de changer des mélodies, afin de les rendre plus agréables (ἀφορῶν εἰς τὸ ἡδονικὸν καὶ καλλωπιστικόν). Cf. Papadopoulos, Συμβολαί, Athènes 1890, p. 310 s.

3. Voir Thibaut, *L'Harmonique chez les Grecs modernes* dans *Échos d'Orient*, avril 1900. L'instrument, dit l'inventeur, « est destiné à préserver les intervalles toniques de... l'influence de la musique européenne ». Et, pourtant, la bonne moitié de ses échelles modales ne sont autre chose que des échelles européennes ! Quant aux données de Chrysanthos, « elles manquent d'exactitude. » Cette simple remarque suffit à leur exécution sommaire ! Comme si ce

divers documents antérieurs touchant la même matière, ou bien encore les éditions récentes avec celles de la première moitié du siècle. Ainsi, ce phthongomètre assigne aux intervalles mi-fa et si-do dans le premier mode (à mi-fa dans la plupart des modes) le rapport mathématique 15 : 16 (demi-ton européen) ; au contraire, les maîtres de M. Bourgault-Ducoudray [1] disaient qu'en descendant, le mi est baissé « d'un quart de ton environ » — peut-être davantage — et le Pseudo-Timothéos, dans la revue Πανδώρα (janv. 1871), écrivait que le mi et le si, souvent aussi le la, sont, en général, plus bas que les degrés homologues de la musique occidentale.

Le bouleversement des assimilations traditionnelles des ἦχοι avec les anciens modes, chez les modernes, est la conséquence naturelle de ce changement de principes et d'idées. Ainsi, le πρῶτος, assimilé par la tradition au dorien, l'est par nos musicologues (p. ex. Σακελλαρίδης l. c.), au phrygien ; le πλάγιος τέταρτος, anciennement assimilé au mixolydien moyen, ou, selon Σακελλαριάδης, à l'hypodorien, devient chez Σακελλαρίδης un lydien. C'est encore une conséquence et une preuve de ce fait, qu'un même chant, tel le Πατέρα υἱόν, le ἅγιος, ἅγιος, noté par le premier, d'accord avec toute la tradition, en πλάγιος τέταρτος [2], l'est par le second en πλάγιος πρῶτος [3]. Ensuite, comment a-t-il pu se faire que les mêmes tropaires, par exemple du Κύριε ἐκέκραξα du τέταρτος, notés dans les anciens imprimés [4] avec les finales sur Ré, aient quasi toujours dans Σακελλαρίδης et autres modernes, la finale sur mi? De deux choses l'une : ou bien le rédacteur a changé le mode en faisant du mode de ré un mode de mi ; ou bien sa rédaction représente le même chant transposé un ton plus haut, conformément aux principes de la notation latine et suivant la tradition auriculaire. La

musicien, placé aux confins de l'ancienne et de la nouvelle méthode, sans mériter une confiance absolue comme témoin de la tradition, n'en méritait pourtant pas infiniment plus que les musiciens de la fin du XIXe siècle. Il est profondément regrettable de voir les musicologues modernes donner à ce point le change tant à eux-mêmes qu'à leurs compatriotes.
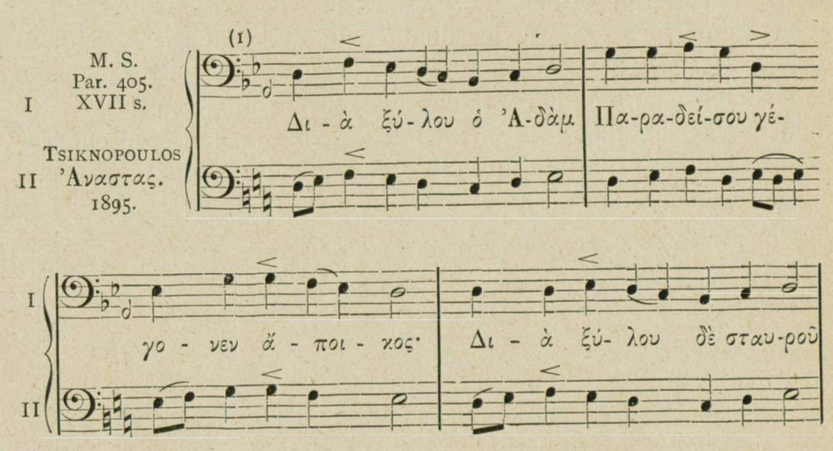
1. *Etudes de musique ecclésiastique grecque*, Paris, 1877.

2. Ὑμνολόγιον, Athènes, 1895 p. 29-30.

3. Χρηστομάθεια, Athènes, 1895, p. 251. Il est vrai que cet auteur donne également le Πατέρα υἱόν un peu varié en πλάγιος τέταρτος. Il a ainsi respecté la tradition de la notation ; mais comme il l'interprète en lydien, avec tierce majeure, alors que la tradition auriculaire indique la tierce mineure, il se tire d'embarras, en éditant une double rédaction de la même mélodie.

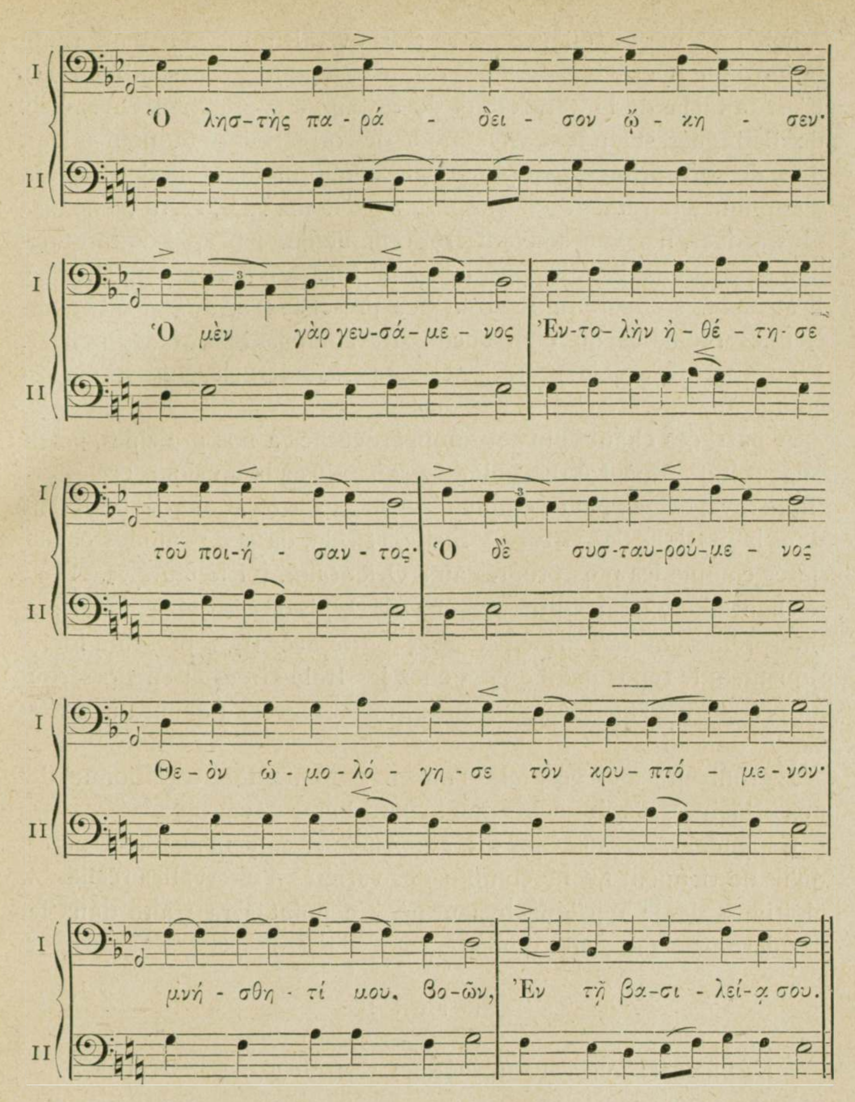
4. Par ex. l'Ἀναστασιματάριον de Χουρμούζιος (l'un des trois réformateurs), Cstple, 1832. De même l'Ἀναστασιματάριον de Πέτρος Λαμπαδάριος, d'après la 7e édition, « revue et soigneusement corrigée » par le protopsalte Jean (✝ 1866). Nous avons sous les yeux l'édition publiée en 1877 à Constantinople chez Dibitzian par son fils et successeur Jean. Il est vrai que ces textes donnent pour toute dernière finale un Mi (le dernier ouvrage sporadiquement aussi comme finale interne). Mais tout ce que nous savons sur la réforme, et non moins la « correction » annoncée au frontispice, nous autorise à tenir la finale Mi pour suspecte. Et fût-elle authentique, elle s'efface à côté des finales internes sur Ré. Leur prédominance vraiment écrasante, 4 contre 1, doit nécessairement fixer le cachet modal de la mélodie.

seconde alternative, seule probable, est la thèse que nous soutenons : la rédaction en Ré (ἐκ τοῦ πα, disent expressément les anciennes éditions) doit se chanter avec ♭ᵇ (♭). Elle est alors identique à la rédaction moderne en Mi ♮. Elle représente, non le dorien comme le veut Σακελλαρίδης, mais le mixolydien, comme l'affirme la tradition byzantine. Ce n'est pas à des textes ainsi modifiés que nous prétendons appliquer nos principes ; ils s'écartent trop manifestement de la vraie tradition ; mais, d'autre part, le témoignage indirect qu'ils rendent à notre théorie est irrécusable. Voici une preuve positive de ce que nous avançons. C'est le premier tropaire des Μακαρισμοί (Béatitudes) du quatrième mode d'après l'Ἀναστασιματάριον de Tsiknopoulos de 1895 conforme avec les autres éditions modernes, et d'après le manuscrit 1342 de Bruxelles, copie du ms. 405 de la Biblioth. nat. de Paris (Colb. 6465) du XVIIe siècle. Partout (9 fois sur 10) les finales sont dans l'ancien texte sur Ré, dans le texte moderne sur Mi. Une seule fois le manuscrit finit sur Sol au mot κρυπτόμενον, et c'est légitime, puisque c'est la dominante (τόνος δεσπόζων) de toute la mélodie. Une seule fois le texte imprimé finit sur Sol au mot βοῶν, mais moins légitimement, puisque la dominante légitime est la. Cet exemple, choisi parmi beaucoup d'autres, nous paraît sans réplique.



1. Nous indiquons par ɗ un degré baissé d'un diésis enharmonique ou d'un quart de ton environ, par + un ton haussé dans la même mesure en nous conformant ainsi à une des résolutions adoptées au dernier congrès d'histoire de musique, tenu à Paris en juillet 1900. — Voici la traduction française du tropaire noté :

C'est par le bois qu'Adam fut banni du Paradis ; c'est par le bois de la croix que le larron gagna la demeure du Paradis. Le premier, par sa gourmandise, transgressa le commandement de son Créateur ; le second, crucifié avec le Christ, confessa le Dieu caché en Lui, en lui criant : Souvenez-vous de moi dans votre royaume.



D'autres fois, les éditeurs modernes semblent s'être contentés de donner tel quel le texte traditionnel (p. ex. le 1er mode hirmologique), tout en l'interprétant avec Mi ♮ (1). On n'a souvent qu'à replacer, comme nous l'avons expliqué pour le *Pange lingua* romain, le degré altéré au lieu du degré naturel, réputé à tort plus légitime. On obtient alors un dorien du type le plus pur. Or, fait digne de remarque, si l'on n'admettait pas cette substitution, ce mode

1. Et en modifiant quelquefois une note et autre pour l'adapter davantage à leur interprétation.

« hellène » par excellence ne se retrouverait nulle part dans toute la musique byzantine,— ce qui est de tout point invraisemblable [1]. C'est la tâche de l'interprète et du restaurateur du chant byzantin, de distinguer, selon les cas, le mode de correction — ou pour mieux dire, de corruption — employé par les réformateurs modernes, afin d'appliquer le remède en rapport avec le mal. Or, cette tâche, des plus ardues, ne peut souvent être remplie que par voie de tâtonnements, à moins d'avoir sous la main tous les documents anciens. D'autres fois encore on se trouve en présence d'arrangements d'anciennes mélodies ou bien encore de compositions toutes neuves. L'interprète n'a qu'à se résigner alors à suivre les intentions du compositeur.

A part ces chants plus ou moins revêches à nos principes, notre interprétation peut être appliquée sans plus à la musique ecclésiastique byzantine. Nous en avons souvent trouvé la confirmation dans la pratique des Grecs de Sicile, et cela, dans des modes considérés comme les plus propres aux Orientaux, tel le δεύτερος. Ainsi le chant tout à fait traditionnel du Φῶς ἱλαρόν des éditions modernes, interprété selon nos principes, c'est-à-dire avec ♭♭♭, représente identiquement le type modal qu'il a chez les Italo-Grecs et en Corse, où un prêtre grec l'apporta, sous une forme abrégée, au début du XIXe siècle.

La difficulté soulevée, loin d'infirmer le caractère traditionnel de nos principes, n'a donc fait que le corroborer davantage.

Cependant, nous l'avons dit, ces principes sont incomplets, parce qu'ils ne tiennent aucun compte des variétés d'intervalles réelles et légitimes de la musique byzantine. Ce point sera traité dans la dernière partie de cette étude.

SECTION B.

L'ÉLÉMENT ASIATIQUE DANS LA MUSIQUE BYZANTINE.

Le lecteur se rappelle la double thèse que nous nous étions proposé de prouver, à savoir que le système musical de l'Église grecque repose sur une double gamme, sur la gamme dorienne et sur la gamme lydienne. La gamme dorienne, conservée dans l'ἦχος πρῶτος

---

1. La modulation en πλάγιος δεύτερος qu'on rencontre souvent dans ce mode trahit, à n'en point douter, la présence d'un Mi ♮ primitif; quant au Fa ♯, avec Mi ♮ concurremment exprimé par cette martyrie, il n'a que faire ici. C'est l'observation déjà faite en substance par M. Tzetzès. De prime abord (voir ci-dessus au chapitre II, p. 24) nous la crûmes douteuse; après un examen plus mûr, elle nous paraît fondée. Nous reviendrons plus loin sur ce point.

byzantin, est la base de tout le système modal byzantin : c'est la première thèse développée dans la première section. La gamme lydienne, conservée dans le second mode byzantin, est la source des phénomènes particuliers à ce même chant et contient l'élément asiatique de la musique byzantine: c'est la seconde thèse qu'il reste à démontrer.

Nier l'existence de cet élément, ce serait aller à l'encontre des faits, et, si nous n'y avons pas donné grand poids jusqu'à présent, nous voulions uniquement simplifier la marche de notre exposé. Loin de le méconnaître, nous pensons qu'il y est de droit et qu'il est même plus ancien qu'on le croit communément (1). Suivant nous, il n'est pas le fait d'une influence turque ou arabo-persane, mais remonte aux origines mêmes de la musique hellène. De fait, celle-ci, — comme M. Gevaert ne cesse de le rappeler dans son grand ouvrage, — est elle-même fille de la musique asiatique ; et tel point obscur de la théorie ancienne ne pourra se résoudre qu'en tenant compte de cet élément primordial de la musique hellène dont, ici encore, la musique byzantine est restée la fidèle héritière.

Les principaux phénomènes dont nous parlons, sont les intervalles autres que les tons et demi-tons, leurs déterminations au moyen de la division de la gamme en 68 parties (ou τμήματα), les genres, systèmes et nuances, etc.

Nous aurons à en examiner la nature, la légitimité, la loi qui les gouverne, leurs rapports avec les données et les enseignements de l'antique théorie grecque. Et comme nous disions qu'ils ont leur source dans l'harmonie lydienne, nous devrons commencer par l'étude de celle-ci. L'examen de ces diverses questions comprendra donc les paragraphes suivants :

1. L'identité du second mode byzantin avec l'antique mode lydien.
2. Genres, systèmes, loi d'attraction chez les Byzantins et chez les anciens Hellènes.
3. La division de la gamme en 68 parties.
4. Propriété des intervalles dans diverses formes modales.

§ 1. *L'identité du deuxième* ἦχος *byzantin avec l'antique mode lydien.*

Le lecteur qui confronte l'antique type lydien avec le deuxième

---

1. M. Bourgault-Ducoudray a entrevu la vérité, lorsqu'il dit : « Il n'est pas impossible que la gamme chromatique actuelle, sur laquelle sont construites toutes les mélodies ecclésiastiques, appartenant au *second mode plagal*..., dérive de l'antiquité ». Op. cit., p. 2.

ἦχος byzantin exposé dans le premier chapitre de cette étude, reste au premier abord surpris de cette identification. En effet, le deuxième mode byzantin paraît tenir du mode mineur ; l'antique ἁρμονία λυδιστί au contraire relève du majeur. Celle-ci repose sur Fa ou Do comme sur sa note fondamentale, et a les demi-tons Mi-Fa et si-do. Celui-là, d'après la description de Chrysanthos, offre approximativement les intervalles suivants :

		$(\frac{3}{4})$		$(\frac{5}{4})$		$(\frac{3}{4})$		$(\frac{5}{4})$		$(\frac{3}{4})$		$(\frac{5}{4})$		$(\frac{3}{4})$	
ἦχος β′ :	Do	$\frac{1}{2}$	Ré ♭	$1\frac{1}{2}$	Mi	$\frac{1}{2}$	Fa	1	Sol	$\frac{1}{2}$	la ♭	$1\frac{1}{2}$	si	$\frac{1}{2}$	do.
ἦχ. πλ. β′ :	Ré	$\frac{1}{2}$	Mi ♭	$1\frac{1}{2}$	Fa ♯	$\frac{1}{2}$	Sol	1	la	$\frac{1}{2}$	si ♭.	$1\frac{1}{2}$	do ♯	$\frac{1}{2}$	ré.
Mode lydien :	Do	1	Ré	1	Mi	$\frac{1}{2}$	Fa	1	Sol	1	la	1	si	$\frac{1}{2}$	do.

On le voit, aucune des deux premières échelles ne ressemble à la troisième. (Si les tétracordes de la seconde sont semblables au tétracorde supérieur de la gamme mineure européenne, la première n'a aucune analogie dans la musique occidentale.) Comment dès lors peut-on identifier ces formes byzantines avec le type lydien ? Et cependant la tradition constante des Byzantins, nettement documentée depuis le XIII[e] siècle au moins, est unanime à affirmer cette identité.

A ne considérer que le côté extrinsèque, le problème se résoudrait encore assez facilement. En effet, les musicologues attribuent généralement le mode byzantin en question à une importation orientale. Cette supposition ne nous éloigne certes pas du pays et du peuple qui ont légué à la Grèce leur musique nationale sous le nom de l'harmonie lydienne, et les opinions seraient, à ce point de vue, facilement conciliables. Reste à savoir la date de cette importation. Les musicologues occidentaux, nous l'avons vu, la fixent à une époque relativement récente ; les Byzantins, au contraire, la font remonter à l'antiquité. Et il est un fait grave qui milite en leur faveur : nous voulons parler de l'absence complète de tout indice historique touchant l'introduction postérieure de ces formes dans la musique grecque. Or, comment un événement de ce genre, supposé qu'il se fût réellement produit, eût-il passé inaperçu au sein de cette nation si jalouse de ses traditions musicales et si scrupuleuse à enregistrer le moindre changement que le temps ou la culture venaient y apporter? Ne faut-il donc pas conclure plutôt que le type en question appartient au patrimoine musical primitif des Hellènes, si je puis ainsi parler ?

Mais il s'agit d'assimiler des formes modales aussi disparates que celles que nous venons de mettre sous les yeux du lecteur : et c'est

là la difficulté intrinsèque de la question. Pour la dissiper, avant tout il faut ici encore tenir compte de la transposition qui nécessite déjà certaines altérations. De plus, il faut se dire que l'intégrité même de ces formes modales de part et d'autre peut être sujette à caution. Aussi bien un examen critique du type historique du mode lydien s'impose-t-il comme base de comparaison.

Il est tout d'abord évident (1) que la culture musicale d'un peuple est intimement liée à la nature des instruments employés par lui. Or, l'histoire et l'induction nous apprennent que les Lydiens, nation de race sémitique et belliqueuse, toujours adonnée au culte de Cybèle et à ses processions (2), se servaient de préférence de la σάλπιγξ (trompette), soit droite, soit courbée (ou le cor) ; puis venait l'αὐλός. Le premier instrument servait, selon toute apparence, de modèle pour l'accord des autres instruments (3); la seconde était une espèce de clarinette, suivant l'admirable exposé de M. Gevaert (4). Demandons-nous maintenant quels sons et quels intervalles pouvaient rendre ces instruments, si non ceux qu'ils ont rendus de tout temps en raison de leur conformation naturelle (5), c.-à-d. les intervalles de la gamme acoustique, tels qu'ils se trouvent dans la série des sons harmoniques d'un ton fondamental quelconque. Ceux-ci, on le sait, sont produits par la subdivision d'une corde ou d'une colonne d'air en ses parties aliquotes : moitié, tiers, quart, etc., dont l'expression numérique sert à représenter les intervalles mêmes. Ainsi le quart d'une corde ou d'une colonne d'air donnent la double octave aiguë du son produit par la corde entière, le tiers, la quinte ou plutôt la douzième, etc. Le phénomène nous est connu et n'était pas ignoré dans l'antiquité (6) ; mais ce qui paraît avoir échappé à nos musicologues et avoir été oublié de bonne heure par les anciens,

---

1. Nous répétons ici quasi textuellement les développements proposés au congrès de musique de Paris, tenu en juillet 1900.

2. Cf. Gevaert, *Mélopée*, p. 68 note 3, et p. 77, note 1.

3. Nous nous contentons pour le moment de renvoyer le lecteur à l'échelle des tons qui servaient de norme pour l'accord des différentes sortes de flûtes, suivant Aristoxène, στοιχεῖα p. 37 (Meib.) cité par Gevaert, *Mus. de l'Ant.*, t. II, p. 298 note. Cf. le tableau composé sur ces données par M. Gev. lui-même, *ib.*, p. 299. Plus loin nous en examinerons la valeur probante.

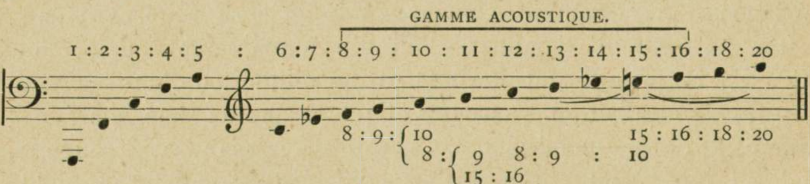
4. *Mus. de l'ant.* t. II, p. 270 ss.

5. Le fait est si certain et évident par lui-même, qu'il est presque superflu d'en appeler à l'autorité d'un témoignage quelconque. Citons cependant les paroles d'un maître dont la compétence en la matière s'impose. « Les instruments guerriers des peuples anciens et modernes (trompettes, cors, etc.), dit M. Gevaert, n'ont jamais pu émettre d'autres sons que les harmoniques du son fondamental donné par la longueur des tuyaux. » *Mélopée*, p. 77, note 1. Cf. ce que le même auteur dit en parlant des « nuances » des intervalles et du ton maxime, *Mus. de l'Ant.*, I, 306, 308, 315.

6. Cf. entre autres les témoignages recueillis par Thimus, *Harmonikale Symbolik des Alterthumes*, Köln, I vol. 1868; II vol. 1875.

c'est le vrai point de départ, le vrai ton fondamental, qu'il convient de choisir pour faire servir les données de ce phénomène à la science et à l'art de la musique ([1]).

Ce point de départ n'est autre que le Fa, ton fondamental de l'antique mode ou type lydien et resté jusqu'à ce jour le ton type du cor. Ainsi la colonne d'air (ou la corde entière) représentée par 1, nous donne le contre-Fa (— son fondamental réel ou idéal, peu importe ici —). La moitié représentée par 2 fournit la première octave aiguë, Fa simple ; le tiers (= 3), la quinte, ou plutôt la douzième Ut[1], le quart (= 4), la seconde octave Fa[1] et ainsi de suite. Ce qu'il y a à noter, c'est que du chiffre 8 (huitième partie de la corde ou colonne d'air représentant la troisième octave Fa[2]) au chiffre 16 (= Fa[3]) nous obtenons une échelle complète de huit degrés différents. Elle peut être produite tout entière sur le cor sans pistons, quoique difficilement au delà du 12[e] son harmonique. La voici. (Les chiffres supérieurs expriment les distances de la gamme acoustique, tandis que les inférieurs donnent approximativement les distances de la gamme appelée communément naturelle ou diatonique.)



Nous remarquons en haut une série continue de chiffres ou une progression arithmétique ; leurs rapports réciproques expriment d'emblée les distances tonales. En bas, au contraire, la série numérique est coupée plus d'une fois par suite de l'inégalité dans la succession des intervalles. Mais le phénomène qui doit frapper le plus, c'est que les intervalles diminuent à mesure que les degrés de l'échelle montent, jusqu'à se réduire finalement aux proportions du demi-ton normal dans le rapport de 15 : 16. De là les conséquences suivantes, qui sont de la plus haute importance dans la question qui nous occupe. L'intervalle si - ut représenté par 11 : 12 n'est ni un ton ni un demi-ton, mais un intervalle mitoyen entre les deux ; ut-ré représenté par 12 : 13 est plus petit que si-ut. L'intervalle ré-mi♮, dans le rapport de 13 : 15, dépasse en grandeur le ton majeur 8 : 9 et même le fameux ton maxime 7 : 8, qui figure au haut de

1. C'est un excellent et intelligent ami, M. Moonen, clerc-notaire et directeur de musique à Venloo en Hollande, qui nous l'a fait remarquer, et c'est avec bonheur que nous saisissons cette occasion de lui attribuer le mérite de cette importante découverte dont nous n'avons fait que l'application.

l'échelle entre mi♭ et fa (14 : 16) et qui est inusité dans la gamme lydienne. Donc : deux degrés sont plus bas que les degrés homologues du système reçu chez les Occidentaux : si et ré. Ils donnent lieu à quatre intervalles (sur sept), différents de ceux de la pratique actuelle : les intervalles la-si et ut-ré, plus petits, si-ut et ré-mi ♮, plus grands.

Tels sont les intervalles de la gamme acoustique, tels ont dû être les intervalles de l'antique type lydien (et hypolydien). Cela semble ressortir irrécusablement des faits historiques reconnus de tous, tel que l'accord acoustique des principaux instruments des Lydiens.

La gamme lydienne historique présente conséquemment les intervalles dans les rapports mathématiques suivants :

lydien

8 : 9 : 10 : 11 : 12 : 13 : 15 : 16 : 18 : 20 : 22 : 24.
F — G — a — b(♮) — c — d — e — f — g — á — b′ — c′

hypolydien

On le voit, tant la gamme lydienne que la gamme hypolydienne présentent, l'une et l'autre, une Octave née tout d'un jet. La sous-division en tétracordes rigoureusement égaux, propre à la musique nationale hellène, n'y a, de prime abord, aucune part, et, ce qui est plus important, elle ne peut s'y appliquer sans modification des intervalles caractéristiques. De fait, cependant, les Grecs l'ont introduite dans les gammes asiatiques. Nous devrons donc forcément considérer aussi les formes qui peuvent en résulter. On les obtient en

12 : 13 : 15 : 16
reproduisant deux fois le tétracorde lydien c d e f par

12 : 13 : 15 : 16 ‖ 12 : 13 : 15 : 16
disjonction (κατὰ διάζευξιν) d'abord : c d e f g a b c
8 : 9

avec f — g comme intervalle diazeuktique (disjonctif); par jonction κατὰ συναφήν) ensuite. Seulement, à en juger par les formes byzantines, la jonction semble s'être faite non en descendant de c jusqu'à G avec G-F pour προςλαμβανόμενος (ce qui donnait une forme trop grave), mais en montant de f à ♭ avec le προςλαμβανόμενος ♭ — c placé, à volonté, soit en haut, soit en bas. Nous obtenons ainsi outre la gamme lydienne primitive et l'hypolydienne (ci-dessus) que nous qualifierons de type I^a et type I^b, les types suivants :

II. (κατὰ διάζευξιν) : 12 : 13 : 15 : 16 — 12 : 13 : 15 : 16
c — d^{d} — e — f g — a^{d} — ♮ c
(1) 8 : 9

III. (κατὰ συναφήν) : 12 : 13 : 15 : 16
(♭ —) c — d^{d} — e f — g^{d} — a — ♭ (— c)
12 : 13 : 15 : 16

On remarque que la progression continue du type I, se trouve interrompue dans les types II et III ; ils en reproduisent un fragment de quatre termes.

L'un et l'autre renferment deux intervalles diminués, le type II : d^{d} et a^{d}, le type III : d^{d} et g^{d}.

Confrontons maintenant ces types avec les formes diverses du second ἦχος byzantin.

De prime abord on croirait trouver le type II dans la gamme du second mode donnée par Chrysanthos (2) :

$(\frac{3}{4})$ $(\frac{5}{4})$ $\frac{3}{4}$ $(\frac{5}{4})$ $\frac{3}{4}$ $(\frac{5}{4})$ $\frac{3}{4}$
Do $\frac{1}{2}$ Ré♭ $1\frac{1}{2}$ Mi $\frac{1}{2}$ Fa 1 Sol $\frac{1}{2}$ la♭ $1\frac{1}{2}$ si $\frac{1}{2}$ do

Mais d'abord Chrysanthos n'attribue lui-même à sa description qu'une valeur approximative. De fait elle est inexacte, et présente un caractère purement théorique, imaginaire, reposant — nous le verrons bientôt — sur une interprétation erronée du système de diphonie ou tricordal, selon lequel ce mode est construit. Aussi serait-il facile de montrer notre théoricien en contradiction avec lui-même, avec les autres auteurs et avec le type conservé dans les manuscrits. Laissons donc ce mode pour le moment, et tournons-nous vers le second mode plagal qu'on pourrait nommer le second mode hirmologique. Nous avons vu en effet que dans les chants hirmologiques le second mode emprunte ses intervalles au second mode plagal. C'est une remarque quasi stéréotypée dans les livres de théorie, mais dont les théoriciens au fond sont fort embarrassés de rendre raison. Le sujet qui nous occupe nous oblige et nous aide tout à la fois à en tenter une explication.

L'hirmologe renferme les tons-types des hymnes et conséquemment des mélodies très anciennes dans un classement plus primitif. Dire donc que le second mode authente hirmologique suit l'échelle,

1. Ici encore nous indiquons par ^{d} l'abaissement d'un diésis enharmonique, par + le haussement d'un diésis.

2. Εἰσαγωγή, κεφ. ιβ. Voir plus haut, ch. I, p. 7, et ci-dessus, p. 118.

ou pour mieux dire, les intervalles du second mode plagal ordinaire ou stichirarique, c'est dire que les deux modes sont identiques, et que le second mode plagal représente en vérité, le second mode authente primitif. Les morceaux qui appartiennent à son échelle, n'ont été que plus récemment (peut-être sous S. Jean Damascène?) relégués dans la série des modes plagaux, pour des raisons selon toute apparence purement didactiques ou pratiques qu'il serait trop long de développer ici. Il n'y a qu'une seule différence entre les deux modes, c'est l'échelle de transposition : Mi♭ dans le second mode hirmologique, Ré dans le second mode plagal. Cette différence ne tirait toutefois pas à conséquence. Car le solfège *oral* exprimait, par la même syllabe alphabétique λες, l'une et l'autre note, représentée au reste par deux formes différentes, droite ou couchée, d'une seule et même lettre alphabétique, le Beth araméen.

Nous pouvons donc en toute sécurité confronter le type lydien authente avec le type byzantin connu sous le nom de second mode plagal ou chromatique oriental. De fait le type lydien II, tétracordal disjoint (κατὰ διάζευξιν), se retrouve exactement dans le dit type byzantin, sauf qu'il est transposé à la seconde aiguë de c(do) à d(ré) (ou à mi♭ dans le second hirmologique). La seule juxtaposition des degrés suffit pour en prouver l'identité :

	12 :	13 :	15 :	16 ‖	12 :	13 :	15 :	16 :
		ð				ð		
I. Type lydien II :	c —	d —	e —	f ‖	g	a	♮	c
		ð	♯			ð	♯	
II. Second plagal byzantin :	d —	e —	f —	g ‖	a	b	c	d
degrés :	I —	II —	III —	IV	V —	VI —	VII —	VIII.

D'après ce tableau les intervalles se correspondent de part et d'autre ; même la nuance diminuée des degrés II et VI s'y retrouve. Il est vrai que la description courante du chromatique oriental, adoptée plus haut aussi par nous, réduit les dits degrés à la valeur d'un Mi♭ et d'un si♭ ; mais il n'y a là — et souvent les musicologues en préviennent leurs lecteurs — aucune prétention à une exactitude rigoureuse. Ce sont des moyens d'indiquer approximativement et le moins mal possible des intervalles dont la portée exacte échappe à l'oreille ou du moins à la plume de celui qui les veut noter. Supposons cependant que ces indications Mi♭ et si♭ soient tout à fait exactes. Nous nous trouverions dans ce cas en présence d'une transformation à laquelle le type primitif prêtait par lui-même et qui

s'explique fort naturellement par le concours de causes diverses. Sans parler de l'analyse erronée que les théoriciens étrangers en ont faite et qui peut avoir exercé un contrecoup sur la pratique des Orientaux en contact avec eux, rappelons la présence réelle de Mi♭ et de si♭ dans la gamme normale des Byzantins, puis la double échelle presque indistinctement employée dans ce mode, l'une sur Ré avec 1 ou 2 ou même 3 ♯, et l'autre sur Mi♭ avec 3 ou avec 2 ♭, selon qu'on a le second mode ou la variété du λέγετος [1] dont nous aurons à parler.

Ensuite dans la pratique ecclésiastique le second mode hirmologique et le second plagal (Mi♭ et Ré) s'enchaînent souvent l'un à l'autre. Aussi la formule caractéristique et usuelle (ἐπήχημα) chantée sur la syllabe ἰ.ες, nous l'avons dit, représentait pour l'oreille indistinctement l'une et l'autre note [2].

Quoi qu'il en soit, il semble acquis désormais que le second mode plagal des Byzantins et l'antique mode lydien représentent réellement le même type, suivant la tradition byzantine.

L'examen critique de ce dernier nous a même fourni la clef pour fixer scientifiquement la valeur légitime des intervalles du type byzantin [3].

Il nous reste à identifier les autres variétés du mode lydien développées plus haut. Elles se retrouvent dans les autres variétés du second mode byzantin. Et pour rester dans le plagal, la « variété mixte » de celui-ci, Ré Mi♭ Fa♯ Sol la si do ré, est manifestement le

1. Nous adoptons l'accentuation proposée par le P. Thibaut, *l. c.*, « *Echos d'Orient* », avril 1900. — Diverses observations que nous avons eu l'occasion de faire nous portent à croire que l'échelle du second plagal Ré Mi♭ Fa♯ Sol la si♭ do♯ ré avec ses deux dièzes et ses deux ♭ mols n'était au principe qu'une formule didactique inventée par les maîtres et destinée à résumer les éléments distinctifs pour les principales formes modales ou tonales du type lydien byzantin. C'est d'une part le mode lydien (le second plagal byzantin) chanté en Ré avec 2 ♯, d'autre part le mode hypolydien (le λέγετος, mais non pas le λέγετος d'aujourd'hui, mais celui de la tradition) chanté sur Mi♭ avec 2 ♭ à la clef. De fait, certaines martyries (celles de Δι par exemple) se trouvent quelquefois dans l'un et dans l'autre mode.

2. Signalons les chants nommés καταβασίαι du premier janvier Βυθοῦ ἀνεκάλυψε et les versets Μεγαλύνει et Μεγάλυνον notés en Mi(♭), mais avec la martyrie propre au second mode plagal sur Ré dans l'Εἱρμολόγιον de Tsiknopoulos, Athènes, 1895, pp. 94, 117 ss., 121 ss. Comparez ces mêmes versets avec les versets similaires de la 9e ode du premier janvier, notés ibidem en Ré (*l. c.*, p. 104). Les tropaires ou strophes des Μακαρισμοί (Béatitudes) du second mode appartiennent à ce type (1er mode hirmologique). Ils nous ont été chantés par des clercs de Constantinople tout comme nous les avions interprétés sur la foi de nos principes, et cela sans les nuances diminuées du chromatique oriental. Ces tropaires sont très bien notés en Mi(♭) dans l'Ἀναστασιματάριον de K. Σακελλαρίδης (Athènes, 1890), moins bien dans celui de Τσικνόπουλος (Athènes, 1895) qui, par un malentendu théorique, semble les avoir voulu ramener au ton de Ré.

3. Le phthongomètre de Amanitis chez Thibaut, *l. c.*, donne à l'intervalle Ré — Mi♭ la valeur du demi-ton 15 : 16. Le Mi est trop bas de $\frac{3}{208}$ (= presque $\frac{1}{69}$). Il faut la valeur 12 : 13 = $\frac{192}{208}$ tandis que 15 : 16 est = $\frac{195}{208}$. L'intervalle sol — la, au contraire, dans le rapport de $\frac{25}{27}$ ne diffère de celui de 12 : 13 que de $\frac{1}{351}$, 12 : 13 étant = $\frac{324}{351}$, $\frac{25}{27}$ = $\frac{325}{351}$.

pendant du type lydien I[a] : type octaval. Les théoriciens reconnaissent à ce type un emploi fréquent. La critique musicale historique nous apprend qu'il doit être considéré comme le vrai type primitif et authente. Elle nous apprend en même temps que le VII degré (do) de cette variété ne doit à la vérité — sauf le cas des nuances dont nous aurons à parler — ni être do naturel ni do♯, mais un son mitoyen entre les deux : il représente le terme 11 de la gamme acoustique.

Le III[e] type lydien, tétracordal conjoint (κατὰ συναφήν), se retrouve dans certains chants arabo-persans et turcs, tel le fameux chant *iskia samaïsi* (1), mais aussi dans des cantilènes ecclésiastiques. Le degré diminué (13), la dans ce cas, semble toutefois avoir fait place partout à un la que nous appellerions diatonique : Sol — la est devenu = 9 : 10 de 12 : 13 qu'il était. C'est par ignorance, par routine ou par goût personnel que beaucoup d'éditeurs et chantres diminuent souvent aussi dans ce cas le si en si, comme si c'était le type tétracordal diazeuktique. Il en résulte une confusion des plus regrettables (2).

Cependant il est très facile de discerner les différentes variétés et de fixer exactement les intervalles légitimes de chacune d'elles. Il n'est pas besoin pour cela de martyries : la structure même des mélodies est un indice sûr et presque infaillible. La mélodie s'étend-elle par exemple entre Sol et ré avec Sol pour base ? c'est le type I, le lydien octaval, le second plagal mixte des Byzantins : Ré Mi Fa♯ Sol la si do ré. Monte-t-elle, toujours en partant de Sol, seulement jusque do ? c'est le type III, tétracordal par « jonction » : l'intervalle si♮ — do♮ représente ½ ton (15 : 16) ; le la peut être diminué (terme 13) ou « naturel » de manière à former avec Sol l'intervalle 9 : 10. Le chant se meut-il, au contraire, dans le cadre de la — ré ayant la pour base ? c'est le type II, tétracordal disjoint : les intervalles du tétracorde inférieur se répètent exactement dans le tétracorde supérieur :

12 : 13 : 15 : 16 ‖ 12 : 13 : 15 : 16

Ré — Mi — Fa♯ — Sol ‖ la — si — do♯ — ré (3).

L'emploi prolongé de ce dernier type dans un chant entraîne facilement un IV[e] type. Le tétracorde caractéristique 12 : 13 :

1. Fétis, *Histoire de la mus.*, t. II, p. 395. Cf. ci-dessus, p. 28.

2. Nous avons rencontré le même usage dans les chants de Sicile. Il n'est donc pas de date tout à fait récente.

3. Dans toutes ces formes le tétracorde inférieur reste invariable.

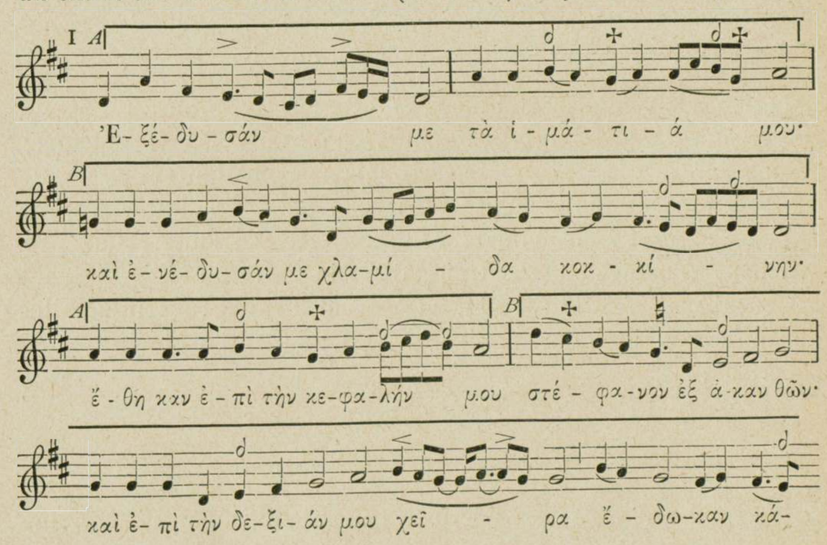
15 : 16, à force de se répéter dans la partie haute de l'échelle, finit par y prédominer et par s'y installer pour ainsi parler comme dans son siège propre, de façon à reléguer la quinte dans la partie grave. La quarte aiguë la — ré paraît alors flanquée d'une quinte grave Ré — la (base Ré). Les valeurs tonales se déplacent, et l'on passe ainsi du mode lydien au mode hypolydien, tout en restant dans le

8 : 9 : 10 : 11 : 12 : 13 : 15 : 16,
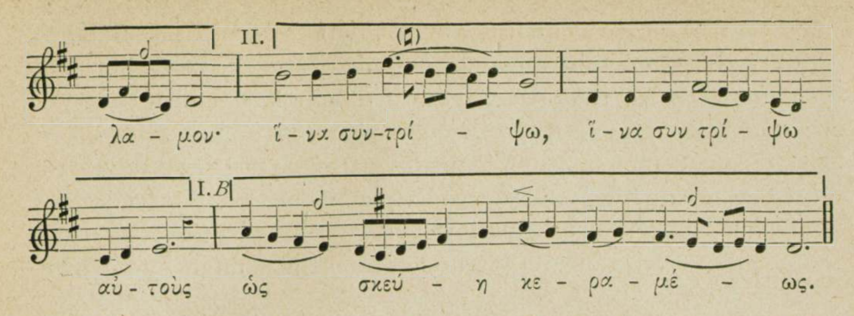
même cadre tonal Ré - ré : Ré - Mi - Fa - Sol - la - si - do - ré.

Souvent le même morceau offre toutes ces variétés mêlées les unes aux autres. On pourrait croire qu'il en résulte un manque d'unité peu conforme à l'esthétique musicale. Loin de là. Le caractère plus vague, moins déterminé, moins nettement circonscrit des intervalles acoustiques leur donne au contraire une certaine liberté d'allure, une espèce de mobilité qui favorise ces mélanges et en devient presque le principe unificateur. On dirait un prisme qui reflète les teintes les plus variées tout en les unissant dans l'harmonie la plus parfaite.

Le lecteur nous saura gré de lui soumettre un spécimen du second mode plagal qui renferme à peu près toutes ces variétés. C'est un chant tiré de l'office du soir (ténèbres) du jeudi saint [1].



1. Σακελλαρίδης, Μεγάλη Ἑβδομάς, B, 45-46, Athènes 1895. — Toute la partie désignée par I paraît appartenir à la gamme acoustique, celle désignée par II à la gamme diatonique occidentale. Les parties comprises sous la lettre A semblent tenir du mode hypolydien : si diminué et sol un peu haussé ; celle sous la lettre B plutôt du type lydien : Mi diminué et Do un peu augmenté. Le lecteur fera bien de ne pas s'inquiéter de ces tons diminués, à la première lecture du moins.



Ainsi donc, la comparaison des intervalles nous a montré que le second mode plagal et le second authente hirmologique représentent l'antique lydien. Leurs notes fondamentales Ré et Mi♭ correspondent à la note classique do et non à fa. Cela est confirmé par l'ἐπήχημα ou formule caractéristique du second mode plagal νεχε[ζ]άνες ou νεχε[λ]άνες. La syllabe χε de cette formule, nous l'avons fait remarquer plus haut, semble désigner l'antique lettre K couchée dont la valeur est do.

Il nous reste à retrouver dans la musique byzantine l'antique hypolydien avec sa note fondamentale Fa. La modulation passagère que le second plagal fait quelquefois dans le mode hypolydien ne peut pas, en effet, suffire pour représenter le type tout entier. Deux modes se présentent ici, c'est le second mode et le λέγετος. Ils ont conservé l'un et l'autre comme un écho du Fa, note fondamentale de l'ancien hypolydien, dans la syllabe νες (Beth), antique nom pour fa, qui les caractérise.

Quant au λέγετος, il doit à la syllabe νες son nom même. Car, nous l'avons vu, λέγετος veut dire λέγενες (Beth), c.-à-d. chantez fa (Mi♭ byzantin). Ne dirait-on pas qu'on ait voulu désigner le λέγετος comme le ton ou le mode de Fa (l'hypolydien) par excellence? L'affirmative, très plausible par elle-même, s'impose à mesure que l'on considère les autres critères qui doivent servir de base en cette question, à savoir les intervalles et la construction de l'échelle. En effet, le second mode, d'après tous les théoriciens, est construit par diphonie égale ou par tricordes ([1]). L'hypolydien, au contraire, suit manifestement le système de l'Octave, et, en tout cas, rejette une sous-division de ce genre. Le second mode est donc par là même exclu, et nous n'aurons à en parler qu'à propos du système dont il dépend.

Il est vrai que le λέγετος se trouve parfois rattaché au second

1. Chrysanthos, Εἰσαγωγή, κεφ. ιά; —Phokaeus, Κρηπίς, κεφ. ιέ.

mode. Mais c'est parce qu'il module volontiers dans le second mode, et que celui-ci module quelquefois dans le λέγετος [1]. Le plus souvent toutefois les théoriciens et les éditeurs le rattachent au quatrième mode. Le motif principal, à n'en pas douter, c'est que le λέγετος suit le même système que le quatrième, c'est-à-dire celui de l'Octave, et qu'il en adopte conséquemment les intervalles. Or voici, en rapports mathématiques, la série des intervalles que le λέγετος doit offrir pour représenter réellement le mode hypolydien :

	8 :	9 :	10 :	11 :	12 :	13	(: 15 :	16)
Hypolydien :	fa —	sol —	la —	si —	do —	ré	(— mi —	fa).
Λέγετος :	mi♭ —	fa —	sol —	la —	♭ —	do	(— ré —	mi♭)

L'intervalle le plus important est mi♭ — fa. Les Grecs depuis Chrysanthos fixent là, en théorie du moins, un τόνος ἐλάχιστος (7 parties de la gamme, ou le rapport 15 : 16 selon Amanitis chez Thibaut, *l. c.*). Mais ils confondent manifestement notre λέγετος avec le second mode hirmologique sur Mi♭ ; celui-ci doit avoir à cet endroit le ton minime 12 : 13. Vouloir mettre le même intervalle, et surtout le demi-ton latin 15 : 16, aussi dans le λέγετος, est une erreur condamnée par l'analogie des faits étudiés, notamment par la valeur tonale de deux tons successifs donnée aux syllabes μεζαμες = Mi♭ Fa Sol dans la mélodie traditionnelle de la παραλλαγὴ τοῦ τροχοῦ [2]. Phokæus donne la valeur Do 1 Ré 1 Mi, Sol 1 la 1 si etc. ; Villoteau Ré 1 Mi 1 Fa♯. Appliqués aux degrés Mi Fa sol, les intervalles deviennent Mi♭ 1 Fa 1 Sol. Nous nous croyons donc autorisé de maintenir cette valeur et de fixer pour ces trois degrés les valeurs relatives de Fa Sol la, dans les rapports de 8 : 9 : 10.
Mi — Fa — Sol.

L'intervalle suivant, Sol-la, représente chez Amanitis (*l. c.*) le rapport 7 : 8. Mais il est manifestement agrandi aux dépens, d'une part, de l'intervalle Mi-Fa, selon nous trop petit, et d'autre part, de l'intervalle la-si, lequel, au lieu d'être réduit au rapport de 13 : 14, doit avoir celui de 11 : 12. Sol-la doit offrir le rapport 10 : 11 (3). Quant au

---

1. Ajoutons que, pour cette raison même, ils sont souvent confondus entre eux, quoique leurs types et leurs échelles, nous allons le voir, soient bien distincts.

2. Voir plus haut, section A, § 6, pp. 71-73.

3. On pourrait presque emprunter ici l'intervalle la-si du second mode (rapport 11 : 12 chez Amanitis), avec lequel, nous l'avons vu, le λέγετος est souvent confondu, et auquel il emprunte volontiers ses modulations.

rapport 12 : 13 pour si-do chez Amanitis, il est exactement celui réclamé par l'échelle hypolydienne. La mélodie ne dépasse cependant d'ordinaire pas le si♭. Si elle le fait, c'est le plus souvent pour monter jusqu'au ré. Dans ce cas, le terme 13 est régulièrement haussé : la tierce conjointe acoustiqne si♭ do ré, dans les rapports mathématiques 12 : 13 : 15, est, par voie de modulation, changée en la tierce « harmonique » aux rapports mathématiques de 8 : 9 : 10. La martyrie ou le signe qui signale cette modulation est réputée chromatique, ce qui a amené les théoriciens et les chantres modernes à voir dans ce do haussé un do♯. Mais l'examen critique des faits nous prouve que, en principe, l'altération chromatique se réduit à hausser la valeur acoustique de ce degré au niveau d'un ton que la science musicale d'aujourd'hui appellerait diatonique ([1]).

Nous avons dit déjà les principaux motifs qui ont fait classer ce type dans le quatrième ἦχος. Ajoutons que le quatrième mode papadique, avec finale Sol, n'est, lui-même assurément, qu'un λέγετος basé et finissant sur sa tierce. C'est le λύδιος μέσος des musicologues byzantins (le type que M. Gevaert avec Westphal désigne comme συντονολύδιος) transposé à la seconde grave. Variant ses finales entre Sol, Mi♭, et Ré ; c'est un véritable μιξολύδιος, un lydien mélangé du dorien ([2]).

Tel est le λέγετος de la tradition : c'est l'hypolydien antique. On est sûr de le trouver intact dans les éditions actuelles toutes les fois que celles-ci ajoutent la martyrie du second mode, quoique les chantres l'interprètent le plus souvent à l'encontre des principes tra-

1. Cf. Πανδέκτη, t. IV, Constantinople, 1851, p. 11 ss. On y trouve un ton du Εὐλόγει ἡ ψυχή μου composé par le protopsalte Grégorios, l'un des trois réformateurs (✠ 1822), dans l'« ἦχος λέγετος φθορικός (le légetos chromatique) ». Dès le premier verset on trouve, outre ce signe chromatique, placé ici sur Sol, deux indications décisives pour nous : le si♭ lorsque la mélodie monte jusqu'à ce degré et un la♭ dans le cas contradictoire, ou plutôt, pour nous conformer au caractère vague et relatif de ces indications, ½ ton tantôt entre la-si, tantôt entre Sol-la. Le signe chromatique en question est celui-là même que Chrysanthos nous décrivait (plus haut, p. 15) comme désignant le ton « *nenano* ». Nous aurons à en parler en détail plus loin. D'autres exemples, tout aussi instructifs du λέγετος, se trouvent parmi les chants du IVe mode dans l'Ἀναστασιματάριον de Χουρμούζιος, Constantinople, 1832. — Disons dès maintenant ce que nous essaierons d'établir dans le paragraphe suivant, à savoir que le genre diatonique de l'antiquité et de l'époque byzantine représente les degrés de l'échelle acoustique. Il s'ensuit que le genre chromatique, ou du moins, le genre enharmonique, était ce que nous nommons aujourd'hui diatonique. C'est ce que Bourgault-Ducoudray (*l. c.*) a constaté pour le genre enharmonique chez les Byzantins, *l. c.*, p. 6.

2. Tant le λέγετος que le quatrième papadique se retrouvent dans le chant grégorien, l'un comme cinquième mode, l'autre sous le type *Ex Aegypto*, classé comme *tetrardus* par Aurélien. L'un et l'autre se reconnaissent par le caractère vague et mobile du degré *si*. C'est le terme 11 de l'échelle acoustique (si𝄳), qui, par attraction, devient tantôt si♭ tantôt si♮.

ditionnels : Mi♮ au lieu de Mi♭, etc. Là, au contraire, où cette indication fait défaut, on se trouve, presque toujours, en face d'un quatrième latin, c.-à-d. d'une transposition du quatrième byzantin en πα (Ré) à la seconde aiguë Βου = Mi♮. Nous en avons eu plus haut un exemple concluant dans le tropaire Διὰ ξύλου, [1]. Un λέγετος de ce genre n'en a que le nom : il sort du cercle de la tradition. Mais l'interprète ne peut en méconnaître le vrai caractère. C'est, nous l'avons dit, un mode mixolydien noté à la latine.

Avant de terminer ce paragraphe, nous devons répondre à une objection qui se présente naturellement à l'esprit [2].

Elle se rapporte à la constitution tonale de l'antique mode lydien. Si celui-ci a réellement représenté le type que nous lui prêtons, il est difficile de concevoir comment les théoriciens de l'antiquité ne nous en ont laissé aucunes traces dans leurs écrits.

A cela nous répondons. Des vestiges de ce type nous ont été réellement conservés par Ptolémée. Le genre ὁμαλόν de cet écrivain offre, on le sait, les termes 10 : 11 : 12 de l'échelle acoustique reproduits en deux tétracordes séparés. M. Gevaert en parle comme d'une découverte du philosophe alexandrin. Nous préférons, et nous croyons avec autant de raison, y voir un retour à un système très ancien, mais abandonné et vieilli depuis longtemps. Ptolémée y a toutefois une part personnelle, mais elle est d'un mérite fort équivoque. C'est qu'il a renversé les termes de la progression arithmétique en les disposant par mouvement descendant, alors que la progression ascendante, principe générateur de cette échelle, lui est essentielle. Il voulait à tout prix appliquer le système acoustique au mode dorien. Le ton minime ou « demi-ton » y est au grave : de là la progression descendante : 9 : 10 : 11 : 12. Mais un tétracorde
la — sol — fa — mi.
dorien de ce genre n'a jamais existé. « Il doit être envisagé, dit avec raison M. Gevaert, comme une curiosité scientifique, restée de tout temps hors du domaine de l'art [3]. »

De plus, le système tétracordal appliqué par les théoriciens grecs aux gammes asiatiques, y introduisait un élément de coordination des parties et de symétrie qui pouvait en augmenter la beauté, mais qui était étranger à leur constitution modale première et qui en modifiait nécessairement les intervalles.

---

1. Parfois cependant il y a combinaison, ou pour mieux dire, confusion entre les deux.
2. Elle nous fut faite par M. Laloy au congrès d'histoire de musique de Paris.
3. Gevaert, *Mus. de l'Ant.* I, 319.

D'ailleurs, les théories même sur les genres et les nuances chez les Grecs ne supposent-elles pas la préexistence du système acoustique ? Nous allons les examiner incessamment (1).

§. 2. *Systèmes, genres, loi d'attraction chez les Byzantins et chez les anciens Hellènes.*

Voici un chapitre des plus obscurs et des plus discutés, tant dans la musique byzantine que dans la musique ancienne. Cette obscurité, à notre avis, provient surtout de ce que la véritable raison d'être, le réel objet de ces théories ont échappé à ceux qui nous les ont transmises. L'échelle acoustique, étudiée dans le paragraphe précédent et que nous pourrions appeler échelle asiatique primitive, nous révèle cet objet tout entier. Leur examen fait à ce point de vue nous donnera, nous l'espérons, d'importantes lumières sur leur sens et sur leur portée pratique.

a. Systèmes. D'abord une définition nette ; elle nous servira de point de repère dans nos investigations. Le système musical est un ensemble d'intervalles de différentes dimensions (2). *Ensemble* ou réunion d'intervalles, le système doit en embrasser au minimum deux compris dans trois tons. Ensemble d'*intervalles*, le système ne comprend pas sous lui d'autres systèmes ou groupes d'intervalles. Ainsi les octaves, telles que les entendaient les théoriciens de l'antiquité,ne sont pas des systèmes dans le sens propre du mot, parce qu'elles embrassent d'autres systèmes, celui du tétracorde par exemple. Elles portent plutôt le nom de ἁρμονίαι, *ajustement, agencement*, c'est-à-dire, de tétracordes. Même le système dit parfait, chez certains auteurs, p. e. chez Bryennios, reçoit la dénomination de ἡρμοσμένον de préférence au terme de système, ici impropre.

Les mots «*de différentes dimensions*», que nous ajoutons aux définitions des anciens,doivent préciser le point qui,dans la suite de notre

1. Cependant les échelles acoustiques se sont conservées dans le chant du peuple qui continuait à se servir des instruments au seul accord acoustique. Pour les savants, c'en était assez pour ne pas s'en occuper, *Odi profanum vulgus.* Il n'en a pas été autrement à notre époque ; et ce n'est que depuis quelques dizaines d'années qu'on a compris l'importance du chant populaire dans l'histoire de la civilisation des peuples. Ce fut sans doute par le chant populaire que ces échelles avec leurs intervalles «ἐκμελεῖς, impropres à la mélodie» aux yeux des «canoniciens,» auront pénétré et se seront conservées dans le chant de l'Église grecque.

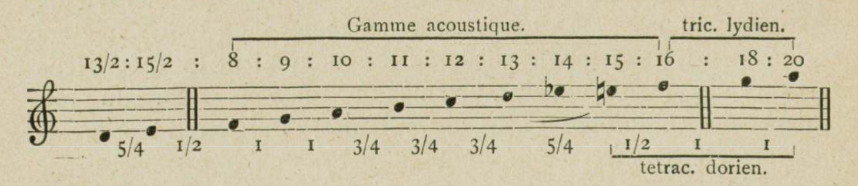
2. « Σύστημα δέ ἐστι δυοῖν ἢ καὶ πλειόνων διαστημάτων σύνοδος », Nicomaque, *Enchiridion*, p.25 (Meib.). Voir pour d'autres définitions des anciens, Gevaert, *Mus. de l'Ant.* I, p. 105, note 4.

exposé, se révèlera comme essentiel dans la notion traditionnelle. Nous éliminons par là le pentacorde tel que les anciens l'entendaient : c'est un tétracorde plus un ton déjà répercuté dans le tétracorde.

De fait, à leurs yeux, c'est la quarte ou le tétracorde qui est « l'ensemble », le système par excellence, συλλαβή, parce que c'est la première compréhension de sons consonnants, πρώτη σύλληψις φθόγγων συμφώνων (1). »

Cela dit, examinons les différents systèmes employés dans la musique byzantine. Chrysanthos (2) nous en a plus haut signalé trois : l'Octacorde, le Pentacorde, le Tétracorde. Au cours de son exposé, il y ajoute le Tricorde, ce qui en porte le nombre à quatre, nombre adopté par d'autres théoriciens (3). Nous allons voir ce qui est plus conforme à la tradition.

Le système de l'*Octave* ou l'*Octacorde* est celui qui se compose de sept ou même de huit tons de dimensions différentes. La gamme acoustique de Fa à fa représente une série de ce genre (4). Nous en avons parlé dans le paragraphe précédent. Mais comme cette échelle devra servir de base à toutes les discussions qui vont suivre, il sera bon de la remettre de nouveau sous les yeux du lecteur, en y indiquant la nature des intervalles et en même temps les tronçons destinés à former les systèmes les plus importants.



Comme on le voit par les chiffres supérieurs, toute la série entre Fa et fa ne contient pas un seul intervalle qui ressemble à un autre. Aussi, lorsque nous avons assigné trois quarts de ton aux trois intervalles compris entre les degrés la si do ré, nous avons moins voulu fixer la distance exacte qui les sépare que donner au lecteur

1. Nicomaque, *Enchiridion*, p. 16. — Le ton disjonctif (διαζευκτικός), dont le rôle paraît ainsi dans son vrai jour, est considéré comme « étranger au système, ἀπαθής τοῦ συστήματος ». Cléonide, *Harmonique*, p. 18. Cf. les variantes conjecturales (et autres) de ce texte chez Jan, *Musici scriptores graeci*, Leipz. 1895, p. 201.

2. Εἰσαγωγή, κεφ. θ'. Voir ci-dessus, p. 4.

3. Par. ex. Phokaeus, Κρηπίς, κεφ. ιγ', p. 37.

4. Il va sans dire que le système de l'Octave n'est pas limité à cette gamme, mais peut s'établir sur n'importe quel degré de la gamme acoustique. En la dépassant à l'aigu (pour rester dans le genre diatonique), on n'a qu'à doubler les chiffres de l'Octave acoustique : 16 : 18 etc., au grave, au contraire, à les diviser par 2 : $\frac{16}{2}$: $\frac{18}{2}$ etc.

une idée approximative de la nature de ces intervalles. En réalité les distances diminuent graduellement jusqu'à ne plus laisser que $\frac{5}{4}$ de ton pour les intervalles compris entre : ré𝄳 et mi𝄲. Nous avons réuni ces deux notes par une ligature tant pour indiquer ce partage des valeurs, que pour *éliminer* le degré mi♭ (terme 14) très peu usité dans les modes proprement dits. Nous voudrions reconnaître dans cet intervalle ré𝄳-mi𝄲 l'intervalle nommé par les anciens ἐκβολή, qui comprenait précisément $\frac{5}{4}$ de ton et dont le nom « élimination » s'explique parfaitement par notre échelle acoustique. « L'intervalle de $\frac{3}{4}$ ascendant» de do à ré𝄳 est,suivant nous,le σπονδειασμός des mêmes auteurs, tandis que leur ἔκλυσις est l'intervalle descendant do-si𝄳 (1). « Les anciens », nous l'avons vu et nous y reviendrons, « ont abandonné» ce système de l'Octave(2),en le remplaçant par l'ἁρμονία. Les Byzantins, au contraire, l'ont conservé jusqu'à ce jour. Nous l'avons rencontré dans le second mode plagal (Do-do transposé à Ré-ré (3) et dans le λέγετος (Fa-fa transporté à Mi♭-mi♭). Les théoriciens l'assignent en outre au quatrième mode tant plagal qu'authente (dans lequel fut classé le λέγετος pour ce motif).

Il suffit de jeter un coup d'œil sur les intervalles propres à ce système pour comprendre que son assignation à ces modes n'est pas une pure affaire de « système » et de théorie, mais un avis pratique que l'interprète ne peut négliger impunément. Mais on devine en même temps le motif qui a fait abandonner ce système aux anciens Hellènes pour n'admettre plus, du moins dans la musique dorienne, que le *système du Tétracorde*. Nous allons l'examiner maintenant et, en particulier,nous analyserons le tétracorde dorien.

---

1. Voir Aristide Quint, *de Mus.* p. 28 ; Gevaert, *Mus. de l'Ant.*, I, 330 ; Laloy, *Anciennes gammes enharmoniques*, Paris, Klinksiek, 1900. — M. Gevaert comprend par l'ἔκλυσις et par le σπονδειασμός le même intervalle pris en sens inverse Sol $\frac{3}{4}$ Fa, Fa $\frac{3}{4}$ Sol. Mais pourquoi alors l'ἐκβολή n'aurait-elle pas, elle aussi, son pendant? Les trois intervalles ecmèles doivent avoir eu plutôt chacun une valeur très précise. Ils paraissent calculés chacun sur la base d'un intervalle emmèle : l'ἐκβολή mi𝄲-ré𝄳 sur mi♮ (15), les deux autres do-si𝄳 et do-ré𝄳 sur do (12).

L'exemple (la-Sol) de l'ἐκβολή donné par Gevaert, suivant Aristoxène sans doute, nous fait penser que les textes antiques où il est puisé indiquaient l'intervalle de la *mèse* à la *lichanos*. Or comme la succession *naturelle* n'offre pas d'intervalle de $\frac{5}{4}$ de ton de la mèse la à Sol, mais bien de mi𝄲 à ré𝄳, nous pouvons en conclure que ces mêmes textes entendaient par mèse (dorienne) le mi♮ et par la lichanos le ré. Cf. du reste Bryennios, p. 483 avec le commentaire qu'en donne Tzetzès *l. c.*, p. 44. Cette observation pourra nous aider plus loin à déterminer le genre enharmonique d'Olympe.

2. Arist. Quint, *l. c.*: « καὶ γὰρ τούτων τῶν διαστημάτων ἡ χρεία πρὸς τὰς διαφορὰς τῶν ἁρμονιῶν παρείληπτο τοῖς παλαιοῖς ».

3. Voir le paragraphe précédent.

Dans toute la série acoustique il n'y a que trois intervalles successifs qui satisfassent notre oreille. Ce sont les intervalles compris dans les degrés mi fa sol la, offrant deux tons et un demi-ton précis. Tous les autres offrent une série de divisions en $\frac{3}{4}$ et $\frac{5}{4}$ de ton considérées comme « ecmèles, impropres à la mélodie », par les anciens tout comme par les Occidentaux. Or ce sont précisément ces quatre degrés mi fa sol la dont les Hellènes ont fait la base de leur musique nationale à eux. La limitation au système d'un tétracorde et précisément le choix du tétracorde connu sous le nom de dorien étaient donc motivés par des faits et des raisons de la plus haute importance. Cependant les musiciens voudront franchir ce cercle étroit (τροχός) et s'ébattre comme les Asiatiques dans le champ plus vaste et plus libre des octaves. Eh bien, c'est au moyen de ce premier élément répété et « symétriquement *agencé* » (ἁρμονία) qu'ils auront soin de les composer. Tantôt les deux tétracordes semblables se « joigneront » de la manière suivante :

mi $\frac{1}{2}$ fa I sol I { la
{ la $\frac{1}{2}$ si♭ I do I ré.

et se donneront pour ainsi dire la main sur une même note, leur centre commun (συναφή, συνημμένων), tantôt ils se juxtaposeront et se rapprocheront seulement par des notes voisines (διάζευξις, διεζευγμένων). Dans le premier cas la combinaison s'opère sans difficulté. Sur la note finale même du premier tétracorde mi fa sol la, on enchaîne de suite une série semblable. Le second tétracorde empruntera la mesure de ses intervalles au premier de manière que les degrés des deux tétracordes se correspondent dans le rapport d'une quarte juste : { Ier tétracorde : mi $\frac{1}{2}$ fa I sol I la.
{ II^d tétracorde : la $\frac{1}{2}$ si♭ I do I ré (1).
(quarte aiguë du Ier).

La chose est moins simple dans l'autre cas où le tétracorde aigu doit succéder non sur la même note, la, mais sur la note voisine, si. Celle-ci devient alors la note de départ. Or elle est trop basse et se trouve à peu près à égale distance, à $\frac{3}{4}$ de ton, du la et du do. Accorder sur cette base la série aiguë si do ré mi dans les rapports mathématiques de 15 : 16 : 18 : 20, ce serait les mettre non en harmonie, mais en désaccord sensible avec la série grave (2). Il faut donc

1. Le même résultat est obtenu lorsqu'en descendant de la on fait succéder sur mi un tétracorde grave : mi ré do si.

2. La difficulté ne disparaît pas, lorsqu'en descendant de la, on voudrait faire suivre sur Ré un tétracorde détaché, ce degré étant lui-même trop bas.

accorder avant tout le si. Il doit former une quinte juste avec mi grave dans le rapport mathématique de 3 : 2 ; et comme la même note mi forme aussi la quarte de la, voisine de si, dans le rapport de 3 : 4, on trouvera la dimension de l'intervalle la-si par la différence de la quinte et de la quarte ($\frac{2}{3}$ et $\frac{3}{4}$), c.-à-d. $\frac{8}{9}$, en grec ἐπόγδοος, nom que portera cet intervalle. Il est nommé aussi διαζευκτικός, disjonctif, en raison de son rôle ; car, tout en séparant les deux tétracordes voisins, il leur sert pour ainsi dire de pont (διάζευξις). Il a donc une raison d'être très réelle et très pratique.

Telle est en substance la notion et la portée du système du Tétracorde dans la musique de l'antiquité. Dans quelle mesure la musique byzantine en participe-t-elle ?

Les tétracordes séparés se retrouvent chez les Byzantins dans le système du Τροχός. Cela résulte de la description que Chrysanthos, de concert avec les autres théoriciens, nous en a donnée plus haut ([1]). Il dit : « Le premier mode emploie la gamme diatonique d'après le système de la Roue (Τροχός)... c.-à-d. qu'il cherche à avoir les deux tétracordes égaux, Ré-Mi étant semblable à la-si, Mi-Fa à Si-Do, Fa-Sol à do-ré ». Certes, on ne saurait être plus explicite et plus clair. C'est bien la division de l'octave Ré-ré par tétracordes égaux et par tétracordes séparés (κατὰ διάζευξιν). Et comme cette phrase se retrouve textuellement dans les autres théoriciens byzantins ([2]), il faut y reconnaître un fond traditionnel. Toutefois — et ici commence la confusion — les mêmes auteurs après avoir nettement caractérisé le système du Τροχός comme procédant par *tétracordes* égaux et séparés, le comparent à des *pentacordes* enchaînés. En soi, comme nous l'avons déjà fait observer, il n'y a pas d'inconvénient à cela, tant qu'on a en vue le τροχὸς illimité ou le cercle des quintes destiné à effectuer des transpositions. Mais ce n'est plus le cas dès qu'il s'agit du τροχός limité à un seul couple de tétracordes formant l' Octave. Or le système du Τροχός a cette double destination ([3]).

1. Ci-dessus p. 5.

2. Cf. entre autres Theod. Phokaeus, Κρηπίς, κεφ. ιδ' : « Ὁ πρῶτος ἦχος μεταχειρίζεται κλίμακα διατονικὴν κατὰ τὸν τροχὸν... ἤγουν ζητεῖ νὰ ἔχῃ δύο τετράχορδα ὅμοια ».

3. Sans nous engager dans une discussion trop longue, remarquons seulement qu'il y a contradiction dans les termes à caractériser ce système de tétracordes égaux et séparés et en même temps à le classer comme pentacordal purement et simplement (par jonction). En conséquence le système tétracordal, dont Chrysanthos parlera dans la suite, désignera des tétracordes joints (κατὰ συναφήν), tandis que les tricordes seront des tricordes enchaînés. C'est là où ce musicologue voulait aboutir. Mais de cette façon le Tricorde forme un quatrième système, alors qu'au début il n'était question que de trois. Nul doute que ce chiffre de trois ne soit conforme à la tradition grecque : mais le théoricien byzantin aurait été plus dans le vrai, si, au lieu d'en exclure au commencement le Tricorde, il eût éliminé le Pentacorde et identifié le Τροχός purement et simplement au système du Tétracorde de l'antiquité (tétracorde séparé, cela va sans dire).

Faisons remarquer en passant que le tétracorde est nommé aussi triphonie, étant donné qu'une série de quatre notes ne comprend que trois intervalles nommés φωναί par les Byzantins.

Il y a parmi les modes byzantins quatre ou cinq qui reposent sur le système du Tétracorde, c'est le premier et le troisième, authentes et plagaux. Il en résulte pour la pratique que la loi d'attraction et les autres altérations de ce genre ne peuvent s'y appliquer légitimement [1].

Nous arrivons au système du *Tricorde.*

Les tricordes disjoints équivalent à des tétracordes enchaînés dans la même mesure que des tétracordes disjoints équivalent à des pentacordes enchaînés. Ce système a donc, lui aussi, certainement son pendant dans l'antiquité. Mais comme la désignation de tétracordes disjoints est plus primitive et préférable, de même la désignation de tricordes disjoints doit être considérée comme plus primitive. Aussi est-il bien possible que la théorie des tétracordes enchaînés soit venue plus tard seulement remplacer ou plutôt absorber celle des tricordes disjoints. Nous allons en effet rencontrer des échos de notre tricorde dans toutes les époques de l'histoire de la musique. Mais cherchons avant tout à en fixer la nature.

Le système du Tricorde, suivant la théorie byzantine, est l'élément constitutif du second mode (stichirarique) qui n'en admet pas d'autre. Or ce mode est, par la tradition, assimilée au mode lydien de l'antiquité. D'autre part, la constitution de l'échelle modale par petits systèmes combinés plutôt que par système d'Octave nous est garant qu'ici, tout comme dans le Tétracorde, il s'agit d'éviter les intervalles ecmèles de 3 et 5 quarts de ton inhérents au système octacordal. Le tétracorde dorien embrassait les seuls intervalles emmèles la 1 sol 1 fa $\frac{1}{2}$ mi, le tricorde lydien ne peut comprendre que les deux tons entiers la 1 sol 1 fa. Le premier, du type mineur, donne naissance à une gamme mineure, celui-ci, d'un type majeur, sera l'élément constitutif de la gamme majeure antique. A cet effet on

1. La gamme du premier authente par exemple (sauf le cas de corruption) réclamera invariablement une gamme ainsi disposée : πα — βου — γα — δι || κε — ζω — νη — πα
Ré $\frac{1}{2}$ Mi𝄳 1 Fa 1 Sol || la $\frac{1}{2}$ si𝄳 1 do 1 ré
15 : 16 : 18 : 20 || 15 : 16 : 18 : 20.

Le Mi♭ aussi bien que le Mi♮, enseignés par les maîtres de M. Bourgault-Ducoudray, doivent être considérés comme des corruptions du seul légitime Mi𝄳.

Les Grecs de Sicile ont conservé le Mi𝄳 en beaucoup de passages des tropaires de ce mode. Quelques unes des cadences sont tenues dans le genre du dorien enharmonique d'Olympe : Sol Mi♭ Ré.

Notons à ce propos que la musique arabo-persane qualifie le Mi♮ de *Num*, c.-à-d. chromatique. Cf. Kiltzanidis, Μεθοδικὴ διδασκαλία, Cstple, 1881, p. 86 et p. 115-116; Parisot, *Musique orientale* dans *Tribune*, mai 1898.

n'a qu'à juxtaposer au tricorde la-sol-fa un second, de même espèce, sur le degré voisin emmèle mi♮ : on aura l'hexacorde la 1 sol 1 fa || mi 1 ré 1 do, l'intervalle emmèle fa-mi (16 : 15) servant d'intervalle disjonctif (διαζευκτικός). A l'aigu du la et moyennant un demi-ton emmèle disjonctif la-si♭ (15 : 16) on juxtaposera un troisième tricorde qui porte toute l'échelle à l'étendue de l'ennéacorde suivant :

ré 1 do 1 si♭ ½ || la 1 sol 1 fa ½ || mi 1 ré 1 do.
10 : 9 : 8 (16 : 15) 10 : 9 : 8 (16 : 15) 10 : 9 : 8

Qui ne reconnaît dans cette échelle une affinité avec le système hexacordal de la musique latine du moyen âge, lequel, suivant nos musicologues, dérive de la musique byzantine [1] ? L'hexacordum naturale et l'hexacordum molle enchevêtrés l'un dans l'autre représentent exactement notre ennéacorde [2]. Ces hexacordes, on le sait, formaient, jusqu'à il y a quelques siècles à peine, la seule base de la gamme majeure européenne. (Cf. Benndorf, l. c.)

Le système de la musique slave, fille, elle aussi, de la musique byzantine, se réduit à quatre tricordes lydiens disjoints successifs, élevés sur la note Sol [3]. Il est vrai que les théoriciens les considèrent comme des *tétracordes* lydiens enchaînés. Mais ils sont alors obligés de compléter le plus aigu par un mi♭, note sans emploi dans cette musique qui ne connaît pas, ce semble, les transpositions des Byzantins, mais seulement celles des Latins par si♭ et si♮.

Même l'antiquité, tout en restant presque muette sur notre tricorde, semble cependant à son tour lui rendre témoignage, au moins indirectement.

N'insistons pas sur le tricorde et l'ennéacorde mentionnés par Athénée, l'un L. IV, p. 183 [4] l'autre, L. XIV, p. 635 et p. 638, ni

1. Benndorf le nomme « eine durch byzantinische Vermittlung eingebürgerte Durskala, » qui servait de base « à l'accord de l'ancienne harpe occidentale ». *Sethus Calvisius als Musiktheoretiker* dans *Vierteljahrschrift für Musikw.*, 1894. — On sait que des mélodies grégoriennes du 6e mode embrassent notre ennéacorde Do-ré avec si♭. Elles sont donc plus anciennes qu'on ne le croit communément. — Notons que le second mode byzantin se tient surtout dans la partie qui correspond à l'hexacordum molle des Latins. C'est ce qui explique fort bien la théorie hexacordale de ces derniers.

2. L'hexacordum durum du moyen âge Mi Ré Do || Si♮ La Sol descendant jusqu'à Sol grave introduit un élément chromatique vis-à-vis de si♭ du tricorde aigu. Cela prouve que le système du Tricorde en tant qu'élément constitutif d'une échelle modale ne doit pas dépasser la triple répétition, les τρίοδοι ἁρμονίαι dont nous dirons un mot incessamment.

3. Voir De Castro, *Methodus cantus græco-slavici*, Roma, 1881 (Propaganda), p. 3.

4. Gevaert, *Mus. de l'Ant.*, II, 246.

même sur les συμφωνούσας ἁρμονίας τριόδους d'Ion chez Cléonide ([1]) qui ont tant intrigué nos musicologues. Celles-ci ressemblent fort à nos tricordes emmèles (συμφωνούσας) accordés entre eux en quartes justes (sens ordinaire de συμφωνούσας). Complétés à l'aigu par les notes mi♮, ré (accordées sur Fa, Sol), ils forment la lyre hendécacorde chantée par le poète ([2]). Mais ce dernier tricorde nous fait penser à cet autre dont l'invention a valu les éloges à son inventeur ou à ses inventeurs ; car plusieurs se disputent cet honneur. De même que le poète semble avoir en vue un système ou une combinaison (ἁρμονία) par systèmes (τριόδους) plutôt qu'un instrument, ainsi s'agit-il ici, selon plusieurs ([3]), d'un système, ou ce qui revient au même, d'une combinaison par systèmes de tricordes. La manière dont Clément d'Alexandrie en parle, mérite particulièrement notre attention. Voici ses paroles: «On dit que c'est Hyagnis qui a inventé le Tricorde et l'harmonie diatonique».L'expression « harmonie diatonique » ne donne aucun sens. Nous proposerions de lire τὴν δίτονον ἁρμονίαν, c'est-à-dire l'harmonie ou échelle modale construite de systèmes à deux tons, les diphonies égales de la musique byzantine ([4]). Celles-ci remonteraient ainsi à une époque très reculée.

Appliquons ces données au second mode de la musique byzantine. Celle-ci, nous l'avons démontré plus haut ([5]), a abaissé d'un ton l'échelle antique. Le tricorde lydien la 1 Sol 1 Fa devient conséquemment Sol 1 Fa 1 Mi♭. Répété par disjonction au grave de Mi♭ (donc sur Ré) et à l'aigu de Sol (sur la♭) il fournit l'ennéacorde suivant (série A) entièrement conforme à l'antique ennéacorde (série B) :

1. Εἰσαγωγή, p. 19 (Meib.).

2. Ἑνδεκάχορδε λύρα, δεκαβάμονα τάξιν ἔχουσα·
Τὰς συμφωνούσας ἁρμονίας τριόδους. Ion apud Cléonid. *l. c.* Des mélodies grégoriennes des plus empoignantes, p. e. la Com. *Lætabitur justus,* reposent sur cette lyre à 11 cordes : Do-fa.

3. Cf. Thimus, *Harmonikale Symbolik,* pp. 221 et 349-56 ; Yolkmann, *Annot. in Plut.* c. 6. Ce dernier écrivain croit « inepte » de penser que les Grecs se soient contentés pendant des siècles d'instruments ou d'échelles d'une étendue si peu considérable que le seraient les instruments ou les échelles à quatre ou trois tons seulement.

4. Voici le texte original : « Φασὶ δὲ καὶ τὴν πλαγίαν σύριγγα Σάτυρον εὑρεῖν τὸν Φρύγα· τρίχορδον δὲ ὁμοίως καὶ τὴν διάτονον ἁρμονίαν Ὕαγνιν (Migne Ἄγνην) τὸν καὶ αὐτὸν Φρύγα». Strom. I, 16. P. G. 8, col. 789. Serait-ce trop hasarder de lire ὅμοιον pour ὁμοίως, ce qui rapprocherait ce texte encore davantage des données de la technique musicale grecque?

5. Ci-dessus, p. 46 ss.

A. Ennéacorde byzantin : do 1 si♭ 1 la♭ ‖ ½ Sol 1 Fa 1 Mi♭ ‖ ½ Ré 1 Do 1 Si♭

B. Ennéacorde antique : ré 1 do 1 si♭ ‖ la 1 sol 1 Fa ‖ Mi 1 Ré 1 Do
(et latin) 10 : 9 : 8 $\frac{16}{15}$ 10 : 9 : 8 $\frac{16}{15}$ 10 : 9 : 8

Pour établir que c'est là véritablement la seule *diphonie égale* de la tradition byzantine, nous avons à prouver que la diphonie centrale Sol Fa Mi est formée de deux tons entiers, et en second lieu, que les différents tricordes se succèdent par disjonction (διεζευγμένα) au moyen d'un demi-ton interposé, et non par jonction (συνημμένα). Or l'un et l'autre résultent irrécusablement de l'ἐπήχημα ou formule modale propre à cet ἦχος, c'est-à-dire les syllabes νε-[z]α-νες appliquées aux dits degrés Mi, Fa, Sol. Leur valeur, fixée par la παραλλαγή traditionnelle du τροχός, est de deux tons ascendants encadrés au grave et à l'aigu d'un demi-ton, le demi-ton grave devant être basé sur Ré (= Béth droit). Or c'est précisément la diphonie Mi♭ Fa Sol, surmontée de la♭ comme base d'un nouveau tricorde, et flanquée au grave de l'intervalle sémitonal disjonctif Mi♭-Ré, Ré servant de point de départ à un nouveau tricorde grave Ré 1 Do 1 Si♭.

Tel est le type traditionnel du second mode que nous avons rencontré dans les manuscrits et dans la pratique des Grecs de Sicile et aussi dans celle des Maronites. La théorie moderne cependant a donné occasion à une interprétation différente dont les éditions se sont ressenties quelque peu. Elle fait consister le tricorde en un ton aigu et en un demi-ton grave Sol 1 Fa ½ Mi et, de plus, elle fait relier les tricordes entre eux par jonction (κατὰ συναφήν). Mais ce sont là deux erreurs qui s'expliquent par la conception latine que les théoriciens ont de l'intervalle Fa-Mi. En effet, si, d'une part, la diphonie type représente une tierce mineure descendante Sol 1 Fa ½ Mi, avec le demi-ton au grave, et que, de l'autre côté, la tradition auriculaire signale au-dessus de Sol un demi-ton suivi d'un grand, la conclusion naturelle sera que ce mode se constitue par tricordes *mineurs enchaînés*, le demi-ton se trouvant toujours au grave du tricorde : si♭ 1 la♭ ½ Sol 1 Fa ½ Mi 1 Ré ½ Do.

Mais que ce soit là une combinaison pratiquement invraisemblable et impossible, même pour des voix et des oreilles orientales, c'est ce qui est rendu manifeste par les inconséquences et les contradictions des théoriciens avec eux-mêmes et entre eux, et par la liberté, l'arbitraire même avec lequel ils traitent et permettent de

traiter cette question (1). Ainsi on suppose ou plutôt l'on voudrait avoir entre si-do le demi-ton européen. Pour ce faire, on haussera le si sans s'inquiéter que la♭-si ne correspondra plus alors au ton Fa-Sol. Il faut faire la même observation pour Ré-Mi (si l'on veut obtenir un demi-ton entre Ré-Do sans hausser Do). Que devient alors la diphonie égale (2) ? De plus, une semblable combinaison de la diphonie ne cadre ni, à l'aigu, avec l'étendue ordinaire des cantilènes, dans les éditions, do, ni, au grave, avec celle des manuscrits, Si♭. Mais il est inutile de nous arrêter à réfuter des théories aussi peu appuyées sur la tradition byzantine.

D'après tout ce que nous avons dit, il paraît hors de doute que la diphonie égale du second mode est le tricorde ou plutôt l'ennéacorde que nous venons de décrire. Ce mode n'a donc rien de spécifiquement asiatique, rien de proprement chromatique, si ce n'est le la♭ mol, en tant qu'il s'écarte de l'échelle normale byzantine caractérisée par ♭b.

Déjà plus haut (3) nous avons assimilé ce mode à l'antique syntonolydien. Une étude plus approfondie de la matière nous porte, non pas à abandonner cette assimilation — nous croyons pouvoir la maintenir plus que jamais—,mais à en modifier l'explication, c'est-à-dire que le σύντονος λύδιος désigne soit un lydien *concordant*, c.-à-d. consonnant ou simplement *emmèle* (4), soit un lydien construit selon les principes d'attraction ou de la note sensible ou appellative (5). De toute façon, σύντονος semble opposé à διάτονος, ainsi que nous le verrons plus loin en parlant des genres.

Telle est, selon nous, la portée pratique des systèmes chez les anciens Hellènes et chez leurs descendants. Ils nous paraissent comme le terme d'une évolution complète dont les genres et l'attraction marquent les premiers essais et les phases successives.

b. Les genres. Par genre on entend une manière de diviser le tétracorde [en intervalles plus ou moins grands] (6). Cette définition est la même non seulement chez les théoriciens anciens, mais aussi

1. Voir Phokaeus, *l. c.* κεφ. ιε'. Cf. les divisions de Philoxenos et de Margaritès chez Christ dans *Sitzungsberichte der bayr. Akad.* etc. l. c.

2. Nous défions qui que ce soit de la retrouver dans l'échelle du second authente d'Amanitis, *Échos d'Orient*, l. c. : Do — Ré — Mi — Fa — Sol — la — si — do.
8 : 9 : 10 $\frac{15}{16}$ $\frac{8}{9}$ $\frac{11}{12}$ $\frac{48}{55}$ $\frac{15}{16}$

3. Ci-dessus, p. 51.

4. σύντονος ayant le sens de σύμφωνος dans le texte de Nicomaque cité plus haut : διατεσσάρων... πρώτη σύλληψις φθόγγων συμφώνων.

5. σύντονος étant presque synonyme de συνημμένος. Nous avons vu que l'ἐπήχημα [neumes] Mi♭ Fa Sol « appelle » un demi-ton au grave et à l'aigu.

6. Définition d'Aristoxène chez Gevaert, *Mus. de l'Ant.*, I, p. 271.

chez les byzantins et les néo-grecs. Voici, par ex., la définition de Phokaeus : « Γένος εἶναι διαίρεσίς τις τετραχόρδου (1). » Mais si la définition est la même de part et d'autre, la détermination des genres est en opposition flagrante.

Le genre diatonique, suivant la théorie « antique », ne renferme que des tons « naturels » : Mi ½ Fa 1 Sol 1 la et si ½ do 1 ré 1 mi ; le genre chromatique a deux demi-tons successifs à la base et 1½ tons à l'aigu : Mi ½ Fa ½ Fa♯ 1½ la, si ½ do ½ do♯ 1½ mi (on voit que le troisième ton du genre diatonique, ré, est passé). Le genre enharmonique divise les demi-tons Mi-Fa et si-do en deux quarts chacun, couronnés d'une tierce majeure disjointe : Mi ¼ Mi+ ¼ Fa 2 la, si ¼ si+ ¼ do 2 mi.

Les Byzantins, eux, ne paraissent pas connaître de quarts de tons successifs, mais seulement isolés. Et encore les quarts de ton de leur genre enharmonique n'ont-ils jamais existé, ce semble, que dans la théorie, la pratique les assimilant à des demi-tons européens. C'est du moins ce que M. Bourgault-Ducondray (2) a constaté après avoir entendu plusieurs maîtres reconnus comme étant des plus instruits. Voici ses paroles : « Ces *modes* (dits enharmoniques) n'ont d'enharmonique que le nom : car *ils ne diffèrent pas du majeur européen qui, lui, est diatonique* ». Puis il ajoute : « Par une anomalie assez bizarre, c'est précisément dans les modes *diatoniques* que se rencontrent les intervalles altérés d'un *quart de ton*, dont la présence pourrait justifier jusqu'à un certain point la dénomination d'enharmoniques ». Et il conclut : « C'est donc à tort que les théoriciens byzantins se flattent d'avoir conservé dans leur musique l'ancien genre enharmonique (3) ».

Ce qui est certain, c'est qu'il y a contradiction dans les termes entre l'antique théorie, telle qu'on l'interprète communément, et entre la théorie et surtout la pratique des Byzantins. Et comme la divergence tire à conséquence pour l'interprétation des cantilènes sacrées, un examen critique des genres antiques et surtout du genre enharmonique s'impose avant tout.

Et d'abord quelques simples questions. Nous entendons plusieurs anciens théoriciens notifier, en termes plus ou moins nets, la perte du genre enharmonique, et en partie aussi celle du genre chromatique, à leur époque. Le texte d'Aristoxène (vers 320 av. J.-C.)

1. Κρηπίς, κεφ. ιγ'.
2. *Études*, p. 6, note. La même appréciation se retrouve p. 117, note. Si l'un ou l'autre musicien moderne a tenté de traduire ces intervalles dans la pratique, il faut (sauf peut-être le cas d'ornement) s'en défier comme d'une innovation sans valeur traditionnelle.
3. *Études*, p. 3.

est connu (1). Plutarque (Ier-IIe s. après J.-C.) qui nous l'a conservé ne le contredit pas. Suivent Ptolémée, Aristide Quint. (IIe-IIIe s. apr. J.-C.), Gaudence (vers 400), qui en disent autant de leur époque respective. Nous demandons, comment ils ont pu bien décrire une chose qui n'existait plus dans la pratique de leur temps? Et s'ils ont, comme de juste, puisé leurs renseignements dans des écrits antérieurs, en ont-ils compris le sens, ne les ont-ils pas travestis en les commentant ?

Autre question. Le genre enharmonique est célébré par les écrivains anciens comme le plus parfait et le plus beau de tous (2). (Inutile de faire remarquer que ce n'est pas sa « difficulté » seule qui peut lui avoir valu cet éloge et d'autres encore qui lui ont été décernés dans le cours des âges). Or, comment concilier ces louanges avec l'effet que produit nécessairement le genre enharmonique des théoriciens (3) ?

Ne faut-il pas plutôt conclure avec quelques auteurs, ou bien que le genre enharmonique décrit par les anciens théoriciens n'a, à la vérité, jamais existé dans la pratique (4), ou du moins qu'il n'est pas visé dans ces éloges décernés par l'antiquité (5)? Mais alors, quel est le genre enharmonique qui les a mérités? Nous estimons que c'est celui-là même appelé diatonique par les théoriciens dont nous parlons.

Pour procéder avec ordre, il nous faut examiner chaque genre en particulier. Commençons par le genre diatonique. Il a été reconnu de tout temps comme le premier dans l'ordre chronologique et dans l'ordre physiologique. « Il est constant », dit Aristoxène, « que le chant diatonique est le plus ancien ; c'est celui que la nature de l'homme trouve tout d'abord (6) ». D'autre part nous avons vu que la musique primitive des Asiatiques, auxquels les Grecs l'ont prise (7), ne pouvait être basée que sur l'échelle acoustique. Celle-ci

1. *De Mus.* C. 38. Voir ci-dessus, p. 19.

2. Aristoxène, *de Mus.* l. c. — Cf. Bryennios, p. 387 ; Clem. Alex., *Strom.*, VII, 11 ; Beda, *de Mus.* (op. dub.), PL., 90, 913. Cf. Gevaert, *Mus. de l'Ant.*, I, 296.

3. Nous pouvons appliquer à ce genre enharmonique ce que M. Gevaert dit en parlant de l'enharmonique syntonolydien :... Son « effet n'est supportable que dans une mélodie très langoureuse. » *Mus. de l'Ant.*, I, 290. « Mélodie très langoureuse », « effet supportable », sont des qualificatifs incompatibles avec « le genre le plus parfait et le plus beau », « l'harmonie par excellence ».

4. C'est l'opinion de Thimus, *Harmonikale Symbolik*, I, p. 243. Cf. Salinas, *de Mus.*, I, 3 et III, 2 etc.

5. Forkel, *Geschichte der Musik*, I, p. 334.

6. 'Αρχαί, p. 19, ap. Gevaert, *Mus. de l'Ant.*, I, 297.

7. « On sait aujourd'hui, » dit M. Gevaert, « que, si la Grèce a développé l'originalité artistique la plus réelle, elle n'en a pas moins pris les types primitifs de ses œuvres d'art, en tous genres, à ses voisins orientaux ». *Mus. de l'Ant.*, II, 342.

consiste en une série ininterrompue (συνεχής) de tons qui vont en se diminuant. Or c'est précisément ce que les définitions tant anciennes que byzantines attribuent en propre au genre diatoniqne. « Le genre diatonique », dit Chrysanthos ([1]), « est celui dont l'échelle renferme seulement des tons ». C'est là la définition byzantine; voici l'ancienne : « Le genre diatonique est celui qui abonde en intervalles de tons ([2]) ». Tel est aussi le sens de la plupart des autres définitions anciennes ([3]). Ce n'est qu'en commentant et en périphrasant cette définition (sans doute, la primitive) que les écrivains viennent à introduire le demi-ton. Or une série de tons qui vont se diminuant conduit aux successions de $\frac{3}{4}$ et de $\frac{5}{4}$ de ton constatées plus haut. Le diatonique antique devait les contenir aussi bien que le diatonique byzantin d'aujourd'hui. Mais ces successions déplaisaient aux anciens Hellènes, ainsi que nous le montrent clairement les systèmes de tétracordes et de tricordes choisis par eux comme premiers éléments constitutifs des octaves modales (ἁρμονίαι), à l'exclusion de la succession diatonique sid do réd (mi).

Si tel est le propre du genre diatonique, les deux autres, dès lors, auront eu pour objet de le corriger et ils auront porté sur la portion de la gamme primitive en question : si $\frac{3}{4}$ do $\frac{3}{4}$ ré $\frac{5}{4}$ mi.

Un texte de Plutarque donne lieu à cette supposition : « Les anciens, » dit-il, « n'ont porté leurs vues ni sur le chromatique ni sur le diatonique ; mais ils ont *uniquement considéré l'enharmonique*, et cela *dans le seul système de l'Octave* ([4]) ». Ces paroles ne signifient rien d'autre, si non que, dans la musique antérieure à Aristoxène, le genre enharmonique était venu remplacer le diatonique et le chromatique, et se portait surtout sur la série d'intervalles qui apparaissent seulement dans le système de l'Octave, à savoir les intervalles ecmèles la sid do réd (mi). Dès lors la portion la sol fa mi devenait *commune* (κοινόν) ([5]) aux trois genres, tandis que dans le groupe si do ré mi, ou plutôt si do ré se *conden-*

1. Εἰσαγωγή. κεφ. θ': « Τὸ διατονικὸν γένος εἶναι ἐκεῖνο τοῦ ὁποίου ἡ κλίμαξ περιέχει μόνον τόνους ». Phokaeus, *l. c.* κεφ.. ιγ' précise la définition, en y ajoutant: « seulement de tons naturels selon le système de l'Octave ». En effet, c'est le système de l'Octave seul qui offre cette série, les autres systèmes ou combinaisons ayant été inventés pour y remédier.

2. Aristide Quint., p. 181 « Διάτονον τὸ τοῖς τόνοις πλεονάζον. »

3. Voir Gevaert. *Mus de l'Ant*, I, p. 271.

4. Plutarque, *de Mus.* (Westph. § XXI), cité par Gevaert, *l. c.*, p. 297, note 3.

5. Compris ainsi, le genre commun « qui ne se compose que de sons stables » (Ps. Euclide, p. 9-10), n'est pas une fiction théorique, mais une réalité technique. Ce ne sont que les auteurs postérieurs, y compris Aristoxène, qui, par malentendu, ont cru devoir appliquer les modifications enharmoniques, aussi à ce tétracorde commun. Plutarque le dit clairement en parlant de l'enharmonique d'Olympe : « Τὸ γὰρ ἐν ταῖς μέσαις ἐναρμόνιον πυκνὸν... οὐ δοκεῖ τοῦ ποιητοῦ ('Ολύμπου) εἶναι ». *De Mus.*, c. XI.

sait (πυκνόν) la fraction de gamme susceptible de modifications et d'améliorations.

Quel est en cela le rôle de chaque genre en particulier ?

Le genre chromatique, croyons-nous, avait pour objet de régulariser le degré si, soit en le haussant, soit en le baissant : sid (terme 11) devenait si♮ ou si♭. Certes, l'un et l'autre, si♭ et si♮, ils représentent un chroma (χρῶμα, χροά), une nuance différente du degré diatonique sid qui, lui, se trouve à distance égale de do et de la, tandis que les deux autres se rapprochent, l'un de la, l'autre de do. Ils étaient donc compris tous les deux sous le nom *chromatique*. Les Byzantins, de leur côté, désignent (si nous ne nous abusons) comme chromatique tant le la♭ du second mode (équivalent du si♭ antique) que le do♯ du second mode plagal (équivalent du si♮ classique). Cependant c'est principalement la nuance si♮ qui semble avoir constitué le caractère propre du chromatique primitif. Il faut le croire, si, ainsi que le pensent des écrivains antiques (1), Olympe en a été l'inventeur. En effet le genre enharmonique de ce musicien (nous allons le voir) suppose le haussement de ce degré.

La même conclusion se dégage, ce semble, des renseignements que l'antiquité nous a laissés sur le chromatique des successeurs de Terpandre (2). Ce chromatique aurait consisté à remplacer le ton do par une nuance plus élevée du si, donc : si si+ ré mi. On ne comprend vraiment pas ce qui aurait pu motiver l'élimination d'un degré aussi consonnant que l'est le degré diatonique do (chiffre 12). Les termes de ce renseignement doivent avoir une autre portée, et le mécanisme de la notation antique nous la laisse deviner. Ces auteurs auront remplacé le caractère désignant do par une forme variée, couchée ou retournée, du caractère de si, pour exprimer le rapprochement des degrés. C'est par ce moyen que dans la suite le vrai demi-ton si-do sera toujours représenté (3).

Le genre chromatique, en corrigeant le degré si, avait remédié à l'absence d'un second demi-ton, lacune la plus sensible dans la gamme acoustique. De cette façon, il préludait au genre enharmo-

1. Philochore ap. Athén., XIV, 637, 638. Cf. Volkmann, *Comm. in Plut. Mus.*, p. 107; Gevaert, *op. c.*, I, p. 298.

2. Westphal, *Plut. de Mus.*, II, 81 ss. cf. p. 85.

3. On pourrait objecter que cette manière d'écrire indiquerait que le ton si a attiré le do à lui, et que do aurait été abaissé et non pas le si haussé. Il serait trop long d'examiner cette objection à fond. Disons ici seulement que, si elle était fondée, elle prouverait que les demi-tons du soi-disant diatonique, représentés de cette même manière par Alypius, offraient les rappor s sid-dod, plutôt que ♮-do.

nique qui, lui, paraît avoir eu pour objet de réformer le « faux » degré réd (terme 13) ([1]).

La réforme eut deux phases : la première, représentée par Olympe (VII[e] siècle av. J.-C.), le premier inventeur du genre enharmonique, consiste à passer le degré; la seconde, à le hausser. Voici en résumé les termes dans lesquels Plutarque nous décrit l'invention du célèbre musicien : « Comme il (Olympe) tenait sa mélodie dans la *partie diatonique* de l'échelle, il la faisait passer souvent soit de la paramèse (si), soit de la mèse (mi) à la parhypate (do) sans toucher la lichanos diatonique ; il remarqua le beau caractère de ces successions ; s'étant ainsi épris d'admiration pour l'échelle combinée d'après cette analogie, il l'adopta pour ses compositions dans le mode dorien. Il visait à éviter non seulement les nuances propres aux genres diatonique et chromatique, mais aussi celles du genre enharmonique. Tels furent les premiers essais dans le genre enharmonique, qu'on doit à Olympe... C'est ultérieurement que le demi-ton fut divisé dans les airs lydiens et phrygiens ([2]). »

Il serait trop long de nous arrêter à tous les points qui prêtent à discussion. Disons seulement un mot touchant les questions les plus importantes. Et d'abord parlons de la note désignée par *lichanos diatonos* et omise par Olympe. Les auteurs postérieurs dénomment ainsi indistinctement le ré et le Sol ([3]). Chez les « anciens » et spécialement chez Olympe, elle ne peut désigner que le ré ; cela résulte de tout ce qui précède. De même le διάτονον où le célèbre musicien tenait les mouvements de sa mélodie (ἀναστρεφόμενον ἐν τῷ διατόνῳ) désigne, soit le τετράχορδον, soit, d'une façon vague, la portion de l'échelle où se manifeste le propre du genre diatonique, si do ré mi. La paramèse d'où Olympe passait à la parhypate (do) est si ; aucun doute ne peut subsister à ce sujet. Mais la *mèse* dans notre texte, quelle note désigne-t-elle ? Suivant nous, le mi ; parce qu'il faut rester dans le tétracorde propre au genre diatonique primitif si do ré mi. Ce qui aura induit les interprètes à entendre par mèse le la et ce qui a peut-être donné l'occasion première à l'application des genres au tétracorde meson (la Sol Fa

1. Peut-être avait-il en plus le rôle tout particulier de régler le degré si non seulement par haussement, si♯, mais aussi par abaissement, si♭. Le genre enharmonique et la forme συνημμένων seraient alors synonymes. De fait, les échelles enharmoniques données par Aristide comme étant les plus anciennes « πάνυ παλαιότατοι » (p. 21), ont toutes cette forme (συνημμένων avec si♭), sauf la gamme lydienne, qui, elle, doit offrir, dirait-on, un spécimen de l'enharmonique par haussement du degré en question.

2. Plutarque, *de Mus.*, ch. XI. Cf. les traductions de Westphal (dans son édition de cet ouvrage, Leipz., 1865) et de Laloy, *Anciennes gammes enharmoniques*, Paris, 1900, p. 243 s.

3. Voir Vincent, *Extraits*, t. XVI, Paris, 1841, p. 36 et pp. 119-20, etc.

Mi), c'est que la mèse se trouve ici associée à la paramèse (si), terme qu'on interprète d'ordinaire comme *voisine* de la mèse. Dès lors, se disait-on, la mèse, dans ce passage, doit désigner le la. Mais d'abord, nous le répétons, le la sort du tétracorde proprement diatonique si do ré mi. De son côté, le terme paramèse ne doit pas marquer nécessairement la note *voisine* de la mèse, mais peut avoir eu à l'origine tout un autre sens. En effet certains indices [1] en révèlent un autre, celui de *pendant* de la mèse, ou de *contre*-mèse, ou encore de note *accordée sur* la mèse (dorienne). De fait, le si dans le système tétracordal a été accordé soit en quinte avec le mi grave, soit en quarte avec le mi aigu, et non sur le la. Lorsqu'on prend donc le terme paramèse dans ce sens apparemment plus ancien, son association au terme mèse, bien loin de l'exclure, semble réclamer pour celui-ci la valeur mi.

Le mouvement exécuté par Olympe se dessine dès lors à notre pensée comme un double mouvement contraire ou plutôt réciproque : si♮ $\frac{1}{2}$ do-mi, en partant de la paramèse, mi-do $\frac{1}{2}$ si♮, en partant de la mèse [2]. Il passe le degré ecmèle ré (et ensuite *par analogie* peut-être aussi le degré emmèle Sol). Son échelle enharmonique entière « combinée d'après cette analogie » aura donc présenté cette forme : mi-do si la (Sol ?) Fa Mi.

Les successeurs d'Olympe — et c'est la seconde phase — haussent le degré ré (et introduisent en même temps, ce semble, une seconde manière de « régulariser » les degrés si et ré par abaissement du sid en si♭). Dès lors les trois intervalles dans lesquels se *condense* pour ainsi dire le caractère « peu mélodique » du diatonique primitif, si $\frac{3}{4}$ do $\frac{3}{4}$ ré, sont mis « en harmonie » entre eux et avec le reste de la gamme dans les rapports mathématiques de 15 : 16 : 18 (de 11 : 12 : 13 qu'ils avaient d'abord offerts). Ils formeront un groupe « compacte (πυκνόν) » et pour ainsi dire solidaire, représenté pour ce motif par trois formes différentes d'un seul et même caractère : K ⋈ ꓘ = si♮ $\frac{1}{2}$ do 1 ré. Le signe ordinaire de la lichanos diatonos ré^{d} sera remplacé par la forme retournée (ꓘ) du caractère désignant si♮ (K), celui de do par la forme couchée (⋈) du même caractère. L'intervalle ecmèle ré^{d} $\frac{5}{4}$ mi♮ est régularisé du coup et forme maintenant un ton dans la proportion de 9 : 10.

Ce degré ré^{d} reste cependant en dehors du groupe enharmonique

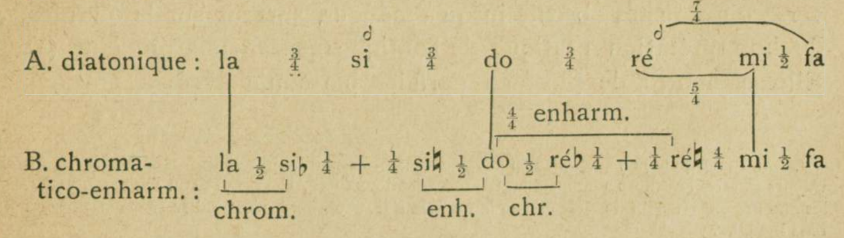
1. Nous devons nous interdire ici d'entrer dans les détails. Peut-être trouverons-nous un jour l'occasion d'y revenir.

2. L'un et l'autre mouvement se rencontrent assez souvent dans le premier mode byzantin : la $\frac{1}{2}$ si♭ — ré et ré — si♭ $\frac{1}{2}$ la.

(πυκνόν), lorsque celui-ci se rattache non à si♮, mais à la par si♭. Comment l'accorder alors ? La théorie a pourvu à tous les cas en disant que les deux tons qui succèdent au demi-ton enharmonique la-♭ ou ♮-do doivent former un diton composé dans le rapport de 8 : 9 : 10, c.-à-d. un tricorde lydien : do 1 ré 1 mi ou si♭ 1 do 1 ré. Il est nommé incomposé, parce qu'il renferme deux tons de dimension différente $\frac{8}{9}+\frac{9}{10}$, par opposition au diton « pythagoricien » qui renferme deux tons de *même dimension* $\frac{8}{9}+\frac{8}{9}$ et qui, pour ce motif, est qualifié de *composé* (1).

On le voit, dans ce genre enharmonique il n'est plus question de quarts de tons successifs. Mais c'est précisément ce que le lecteur nous objectera. Il faut, dira-t-on, que dans les quarts de tons des théoriciens il y ait un fond vrai, historique. Assurément, il y a un fond vrai. La comparaison entre les divisions du genre diatonique et des genres enharmonique et chromatique nous permettra de l'entrevoir et par là même de découvrir l'origine du malentendu.

Disons d'abord que, d'après le récit de Plutarque, le demi-ton « divisé ultérieurement » était celui-là même qu'Olympe avait évité, ré𝄳 diatonique (nommé σπονδειασμός). En le divisant à l'instar du si𝄳 diatonique, par abaissement et par haussement, nous obtenons les trois nuances : ré♭ chromatique, ré𝄳 diatonique, ré♮ enharmonique. Mettons maintenant la série diatonique A et la série chromatico-enharmonique B en regard l'une de l'autre, en indiquant en quarts de tons approximatifs les fractions de ton (διέσεις) propres à chacune :



Ainsi donc, le fractionnement désigné comme chromatique (2)

1. Les théoriciens, à la suite d'Aristoxène, ont commis la double erreur d'abord d'assimiler le δίτονος ἀσύνθετος à un δίτονος ὑπέρβατος = diton disjoint (do-mi), et puis de le considérer comme *survenant* au πυκνόν déjà constitué tandis que, dans la théorie, il n'avait qu'un sens explicatif. Constatons ici que par l'enharmonique ainsi compris le tétracorde mi ré do si a exactement les mêmes proportions d'intervalles que le tétracorde la sol fa mi, c.-à-d. 20 : 18 : 16 : 15. L'harmonie dorienne construite au moyen de deux tétracordes de ces proportions tonales, est donc essentiellement enharmonique. Cf. Clément d'Alexandrie, *Strom.*, VI, 11 ; Gevaert, *l. c.*, p. 296.

2. Nous ne prétendons pas fixer les véritables attributions des termes *chromatique* et *enharmonique*. A l'origine ils nous semblent avoir été synonymes.

vient se placer chaque fois $\frac{1}{2}$ ton au-dessus d'un degré diatonique emmèle et stable, la et do; l'enharmonique, au contraire, chaque fois $\frac{1}{4}$ de ton au-dessus d'un degré diatonique ecmèle ou mobile, si^{d} et ré^{d}. L'intervalle diatonique, par exemple si^{d} $\frac{3}{4}$ do, se trouve ainsi divisé en deux « διέσεις, parties », dont l'inférieure ayant la valeur d'un quart de ton environ fut détachée (δίεσις), et le reste (λεῖμμα) forma le demi-ton enharmonique. Or, postérieurement on confondit le degré diatonique primitivement ecmèle, p. e. si^{d}, avec le degré emmèle si♮, plus anciennement nommé chromatique et formant $\frac{1}{2}$ ton avec do. C'est ce degré déjà modifié qu'on croyait devoir diviser dans le genre enharmonique, et — les deux quarts qui devaient le diviser étaient inventés. Mais en réalité le « diesis » (formant le demi-ton enharmonique) était un vrai demi-ton, suivant Philolaos et d'autres Pythagoriciens dont parle Boèce, *de Mus.* III, 8.

Nous voyons donc le rôle réel des quarts de ton dans l'ancien genre enharmonique ([1]). Nous voyons en outre que ces mêmes quarts de ton peuvent, à un autre point de vue, être désignés comme tiers de ton : car les $\frac{2}{4}$ qui constituent le demi-ton tant chromatique qu'enharmonique sont évidemment les $\frac{2}{3}$ des $\frac{3}{4}$ du ton diatonique ([2]).

Nous devons renoncer à discuter plus à fond l'interprétation que nous venons de donner de la théorie touchant les anciens genres. Nous aurions voulu notamment montrer le rôle que joue dans cette question l'antique notation. Mais notre solution nous semble assez recommandable par la nouvelle lumière qu'elle projette sur divers points restés obscurs jusqu'à ce jour, surtout sur la question de l'interprétation pratique de l'antique genre enharmonique ([3]). Elle se montre, de plus, en parfaite harmonie avec la pratique

---

1. On remarque que, par cette manière moins précise d'indiquer approximativement les valeurs tonales, le « diton » enharmonique présente deux fois $\frac{4}{4}$. Cela prêtait au malentendu que les auteurs ont eu soin de prévenir en le qualifiant d'incomposé, c'est-à-dire renfermant deux tons inégaux.

2. Nous laissons au lecteur de constater quelques autres faits apparaissant dans ce schéma, p. e. le genre nommé postérieurement chromatique : si do ré♭ mi, le chromatique oriental : do ré♭ mi ♮ fa etc. Ce dernier nous apparaît ici comme directement dérivé du chromatique antique (Cf. Gevaert, *op. cit.*, I, 293). Peut-être a-t-il été bientôt employé dans la musique de théâtre d'où il a pu insensiblement envahir le sanctuaire, en dépit de l'opposition formelle des saints Pères, tel que S. Jean-Chrysostome. Voir Tzetzès dans le Παρνασσός, 1882. On connaît les paroles sévères de Clément d'Alex. touchant le genre chromatique : « Καταλειπτέον οὖν τὰς χρωματικὰς ἁρμονίας ταῖς ἀχρώμοις παροινίαις, καὶ τῇ ἀνθοφορούσῃ καὶ ἑταιρούσῃ μουσικῇ, Il faut abandonner les harmonies chromatiques à la musique des débauchés et des prostituées ». *Paed.* II, 4.

3. Qu'on essaie d'interpréter d'après ces principes les parties chromatico-enharmoniques des hymnes delphiques récemment découverts : elles donneront l'aspect d'une mélodie véritable, ce qui n'est pas le cas, lorsqu'on les interprète suivant la théorie aristoxénienne.

actuelle de l'Église byzantine, qui, par le fait même, peut se vanter d'être restée la fidèle héritière de la culture des anciens Hellènes (1).

Le genre enharmonique, en particulier, loin d'être tombé en désuétude à l'époque d'Aristoxène, est resté presque seul cultivé de longs siècles encore après lui. De son côté Zonaras, le commentateur des canons de St. Jean-Damascène, revendique ce même genre quasi exclusivement pour le chant de l'Église grecque, lorsqu'il donne à entendre que c'est pour garantir son emploi que les instruments ont été exclus de l'Église (2).

c. Il nous reste à dire un mot sur la loi d'*attraction*. Cette loi est, elle aussi, un legs de l'antiquité. L'examen critique de la théorie antique nous en a montré des traces dans les nuances des degrés diatoniques si^{d} et ré^{d}, qui, par attraction, sont tantôt baissés tantôt haussés. Il nous en a fait connaître en même temps l'étendue et les limites. L'attraction ne peut s'appliquer qu'aux modes et aux degrés spécifiquement diatoniques, c'est-à-dire si^{d} et ré^{d} (et aussi au degré mi^{d} terme 14) dans le mode mixolydien (la et do du quatrième authente et plagal), et généralement aux mélodies procédant par le système de l'Octave. Conséquemment son emploi dans les autres mélodies est illégitime.

En abordant ce sujet des systèmes et des genres, nous tenions surtout à en faire voir la portée pratique, avec l'espérance que nos efforts n'auront pas été tout à fait sans fruit.

§ 3. *La division de la gamme en 68 parties.*

Ces 68 parties représentent la somme des nombres 7, 9, 12 qui marquent les distances des degrés entre eux. C'est donc en ces nombres que réside le problème qui a tant occupé les musicologues.

La plupart considèrent ces chiffres comme purement imaginaires et en tout cas comme n'ayant aucune valeur traditionnelle (3). Selon nous, il en est de ce point de la théorie, comme de tant d'autres : il y a là un fond traditionnel altéré par une application erronée.

1. Les modes qui paraissent particulièrement avoir été exécutés selon le genre enharmonique sont, outre le dorien, essentiellement enharmonique, le lydien et le phrygien. Ce ne serait donc qu'helléniser le chromatique oriental (second mode plagal) que de le chanter enharmoniquement, c'est-à-dire en Ré majeur. Cf. Phokaeus, *l. c.*, κεφ. ιγ.

2. « Αἱ ᾠδαί εἰσι διὰ μόνου τοῦ στόματος ἐναρμονίως ᾀδόμεναι... ἡμῖν δὲ πρὸς θεῖον ὕμνον οὐδέν τι μουσικὸν παραλαμβάνεται ὄργανον, ἀλλὰ διὰ ζώσης μόνον φωνῆς ἐναρμονίου ᾄδομεν τῷ θεῷ. » *Comment in Can. S. Joannis Dam.* Cf. Christ, dans *Sitzungsberichte der bayr. Akad. der Wiss.* II, 1870.

3. Voir Thibaut, *L'Harmonique des Grecs modernes* dans *Échos d'Orient*, avr. 1900. Il cite le rapport de la commission du Phanar de 1881. Cf. Christ, *Anthol. gr.*, p. CXVI, et *Die Harmonik des Bryenn.* dans *Sitzungsber*, l. c.

Faire la part de l'un et de l'autre de ces éléments, c'est la tâche de la critique.

Déjà Christ (l. c.) et Tzetzès ont entrevu la vérité, lorsqu'ils mettaient ces mêmes nombres en rapport avec le genre ὁμαλόν de Ptolémée (1). Cependant ces rapprochements sont insuffisants pour dissiper le mystère qui enveloppe toujours encore ces chiffres et qui, par conséquent, attend encore une solution. Voici celle que nous proposons.

Ces chiffres ont une connexion intime avec la gamme acoustique que les Byzantins ont conservée dans leur musique, et en particulier avec la portion spécifiquement diatonique de l'échelle qui s'étend entre la et mi. Celle-ci semble même former la base de tout leur système. Chrysanthos, en effet, compare le tétracorde πα βου γα δι non avec les notes homologues Ré Mi Fa Sol de la musique européenne, mais avec les degrés la si do ré. Cela a justement surpris Tzetzès qui le corrige (2). Mais le théoricien paraît avoir agi à bon escient, en s'appuyant sur un document antérieur, où ce tétracorde aura figuré, sous le nom de diatonique, comme point de départ d'un système musical (3). Quoi qu'il en soit, ces chiffres, examinés de près, paraissent représenter les nombres ou plutôt les rapports de vibrations correspondant à ces termes acoustiques, étant supposé qu'on assigne au terme 1 (Contre-Fa) 30 vibrations (par ex. durant l'espace d'un battement du pouls). Que l'on prenne ces tons, la si do ré, comme homologues aux antiques degrés diatoniques du même nom (termes acoustiques 10 : 11 : 12 : 13) ou comme équivalents aux degrés si𝄳 do ré𝄳 ré+ (termes 11 : 12 : 13 : 14) (4), la progression reste toujours la même : c'est toujours 30 vibrations qu'il faut additionner à chaque nouveau degré : 30 + 30, etc. Le la moyen de la voix d'homme arrive ainsi à 300 vibrations. En simplifiant et en réduisant ce nombre à celui de 3, convenant mieux à un ton qui sert de point de départ, la progression prend la forme de 3 + 3 + 3... (5). On obtient alors pour la série acoustique jusqu'au terme 16 les

1. Tzetzès cite même une dissertation écrite à l'époque des réformateurs et trouvée parmi les papiers de son père, qui, au moyen de diagrammes, représentait chaque tétracorde de l'échelle divisé en 9 parties égales. *Ueber altgr. Mus.* etc., p. 76-79.

2. Παρνασσός, 1882, p. 543.

3. Il est très probable que Chrysanthos ait eu sous les yeux l'ouvrage fondamental du prince Dim. Candemiris, cité ci-dessus, p. 27.

4. Cette dernière supposition est certainement plus conforme à la manière de voir de Candemiris.

5. Il n'est pas impossible que les Pythagoriciens aient eu sous les yeux une semblable progression arithmétique et l'aient transformée ensuite en triple progression géométrique 3 × 3 × 3... etc., pour en faire la base d'un système musical. Cf. Gevaert, *op. cit.*, I, 307, ss.

nombres 3, 6, 9, 12, 15, 18, 21. Ces nombres qui marquent la proportion des vibrations ont été pris par Chrysanthos et les siens comme mesure de distance. Le schéma suivant donne d'abord sous I les termes de la série acoustique ou les rapports de longueur de cordes (simples et quadruples [1]), sous II le nombre de vibrations, d'abord exact et puis réduit, sous III les noms des notes byzantines en tant qu'homologues aux anciennes, sous IV les mêmes notes en tant qu'équivalentes à un degré plus élevé de la musique antique. (Les chiffres entre parenthèses sont approximatifs.)

I. Long. de corde :	$\frac{1}{10}$:		$\frac{1}{11}$:		$\frac{1}{12}$:	$\frac{1}{13}$:		$\frac{1}{14}$:	$\frac{1}{15}$:	$\frac{1}{16}$
rapp. quadrupl. :	$\frac{4}{40}$:	($\frac{4}{42}$) :	$\frac{4}{44}$:	$\frac{4}{45}$:	$\frac{4}{48}$:	$\frac{4}{52}$:	$\frac{4}{54}$:	$\frac{4}{56}$:	$\frac{4}{60}$:	$\frac{4}{64}$
II. Vibrations :	300 :	320 :	330 :	$337\frac{1}{2}$:	360 :	390 :	400 :	420 :	450 :	480
réduites :	3 :	5 :	6 :	(7) :	9 :	12 :	13 :	15 :	18 :	21.
III. Degrés antiques :	la –	si♭ -	sid -	si♮ -	do -	réd -	ré♮ -	ré+ -	mi -	fa.
IV. Degrés byzantins :	sol -	la♭ -	lad -	la♮ -	si♭ -	dod -	do♮ -	réd -	ré♮ -	mi♭

Le lad sous IV est trop bas et ecmèle tout comme l'antique sid diatonique. Son haussement au niveau de la♮ aura été indiqué, comme de juste, dans le document en question, d'une façon approximative, par le haussement du chiffre 6 à 7. Et nous voilà en présence des nombres mystérieux 7, 9, 12, que Chrysanthos a appliqués à sa guise, c.-à-d., ainsi que nous le faisions remarquer, comme mesure de distance ou d'intervalle. En conséquence, le théoricien byzantin se contente des trois premiers ; et puis, comme il tend à se régler, dans sa réforme, sur la musique européenne, il intervertit l'ordre des deux premiers, en donnant le plus petit nombre 7 à si-do, plus petit dans la musique occidentale que la-si, qui reçoit 9. Mais les chiffres protestent en quelque sorte par eux-mêmes contre cette application et réclament chacun sa place et sa valeur premières : la♮ 7 si♭ 9 do 12 ré, et au tétracorde grave, Ré 7 Mi♭ 9 Fa 12 Sol [2].

Voilà en résumé l'origine et le sens de ces nombres qui peuvent à leur tour aider à redresser les erreurs commises lors de la réforme du chant byzantin.

1. Les rapports quadruplés montrent au degré ♮ $\frac{1}{4}$ de plus qu'au degré sid. Ne serait-ce pas là ce τεταρτημόριον τοῦ μείζονος τόνου, propre au genre enharmonique, et qu'il faudrait alors interpréter non comme la quatrième partie du grand ton, mais comme le quart caractéristique du grand ton ? Voir Phokaeus (κεφ. ιγ′) et les autres théoriciens.

2. A la vérité, la nuance do♮ demanderait après elle le chiffre 13 ; mais Chrysanthos n'y regardait pas de si près. Et du reste, les autres nombres, insérés dans le schéma également pour ce motif, se rencontrent constamment sous la plume des réformateurs, pour déterminer des nuances spéciales, et témoignent de l'origine que nous leur assignons.

§ 4. *Propriétés des intervalles dans diverses formes modales.*

Nous eussions voulu, en terminant ce travail, donner une liste complète de toutes les formes modales en les discutant en détail et en les appuyant d'exemples. Mais le désir de finir cette étude déjà trop longue nous incite à nous contenter de quelques remarques sommaires sur quelques-unes d'entre elles et, pour le reste, d'un tableau synoptique général.

Et d'abord un mot sur le second mode plagal. Ce mode semble contenir, outre des morceaux du δεύτερος byzantin, d'autres du premier ou du quatrième byzantin. Peut-être faut-il y reconnaître le *Nénano* qu'au témoignage d'Aurélien, les Grecs auraient inventé à l'exemple des Latins, pour imiter sans doute leur deuterus. Tant la valeur de l'ἐπήχημα d'après les manuscrits :

Ré-Mi♭-Fa-Sol

με —— ζα-ζο, que les remarques du moine Gabriel (1) rendent cette conjecture assez probable. — De même qu'aux VIIIe et IXe siècles déjà, ainsi au XIIIe le chant latin a exercé quelque influence sur la musique byzantine. Des compositions en premier latin, caractérisées par l'inscription φραγγικόν, ne sont pas rares depuis cette époque. Elles prouvent indirectement que le premier byzantin diffère du premier latin. — Une variété très ordinaire du premier plagal qui se tient dans le tétracorde la si♭ do ré (2), mérite également une attention particulière : elle offre un spécimen de chant tout à fait antique. C'est la forme locrienne de l'hypodorien, nommée κοινή, sans doute parce qu'elle se tient dans le tétracorde *commun* aux trois genres : Mi Fa Sol la transposé à la si♭ do ré. — Les récitatifs liturgiques, qui sont généralement et justement classés dans le quatrième mode plagal, ont le terme 13 ré𝄳 antique pour dominante (3).

Voici maintenant le tableau des principales formes modales dont les notes finales sont imprimées en capitales, les dominantes en italiques. L'étendue est indiquée approximativement et d'après les mélodies les plus usitées.

Ier Mode authente = dorien antique.

a) hirmologique : (Si♭ 1 Do 1) RÉ $\frac{1}{2}$ Mi♭ 1 Fa 1 *Sol* | la $\frac{1}{2}$ si♭ 1 do 1 ré
b) stichirarique : » » RÉ » *Fa* | 1 Sol etc.

1. Chez Thibaut, *Échos d'Orient*, avril 1900. — Le chant du Φῶς ἱλαρόν est assigné dans des ms. au quatrième mode, et, conformément à cela, il se chante à Constantinople non avec la♭, mais avec la𝄳 (Bourgault-Ducoudray, l. c.).

2. Tziknopoulos dans son Ἀκολουθία Νεκρώσιμος, Athènes 1890, par ex. p. 16, ss., indique le plus souvent si♭, tandis que le plus grand nombre marquent d'ordinaire si♮.

3. Nous espérons en faire l'objet d'une étude spéciale.

Vᵉ Mode ou Iᵉʳ plagal = hypodorien antique.

a) forme primitive : Sol 1 La ½ Si♭ 1 Do 1 RÉ ½ Mi♭ etc. = Iᵉʳ authente (1).
b) autre forme primitive : Ré ½ Mi♭ 1 Fa 1 SOL 1 la ½ si♭ 1 do 1 ré (2).
c) forme régulière : RÉ 1 Mi♮ ½ Fa 1 *Sol* 1 *la* ½ si♭ 1 do 1 ré.
d) » locrienne : (Fa 1 Sol) 1 LA ½ si♭ 1 do 1 ré.

IIᵉ Mode authente = syntonolydien.

(Si♭ 1 Do 1 Ré) ½ MI♭ 1 Fa 1 SOL ½ la♭ 1 si♭ 1 do.

VIᵉ Mode — IIᵉ plagal = lydien.

a) disjoint : RÉ 1 Mi♮ (ou Mi𝄳) 1 Fa♯ ½ *Sol* 1 *la* 1 si♮ (ou si𝄳) 1 do♯ 1 ré (3)
b) conjoint : { RÉ 1 Mi♮ » 1 Fa♯ ½ *Sol* 1 la(𝄳) 1 si♮ ½ do♮
{ MI♭ 1 Fa 1 Sol ½ *la♭* 1 si♭ 1 do

IIIᵉ Mode authente = phrygien.

(Do 1) Ré ½ Mi♭ 1 FA 1 Sol 1 *la* ½ si♭ 1 do (1 ré) (4).

VIIᵉ Mode — βαρύς = hypophrygien.

a) = le IIIᵉ authente (?) ; exemple : Τίς θεὸς μέγας (?).
b) sur Fa : DO (5) 1 Ré 1 Mi♮ ½ Fa 1 *Sol* 1 la ½ si♭ 1 do
c) βαρύς ἀρχαῖος : SI♭ 1 Do 1 Ré ½ Mi♭ 1 *Fa* 1 Sol ½ la♭ 1 si♭ (6).

IVᵉ Mode authente = mixolydien (hypomixolydien).

a) stichirarique : RÉ ½ Mi♭ 1 Fa 1 *Sol* ¾ la𝄳 (ou la♭ ou la♮) si♭ ¾ do𝄳 ré
b) le λέγετος moderne : MI♮ ½ Fa 1 Sol 1 *la* si𝄳 (ou si♭ ou si♮) do 1 ré 1 mi♮.
c) λέγετος ancien = hypolydien : MI♭ 1 Fa 1 *Sol* ¾ la𝄳 ¾ *si♭* do𝄳 (ou do♮) ré♮ (7).

---

1. C'est la forme de plusieurs chants de communion (κοινωνικά), par ex. de Petros Lampadarios.

2. Cette forme se trouve par ex. dans le ms. III, 20 de la *Biblioth. Barber.* Les odes du canon de St. Jean-Dam. de la fête de la Noël y répondent alternativement en la finale Sol à celles du canon de St. Cosmas de la même fête, terminées en Ré. Cette finale s'est conservée jusqu'aujourd'hui dans des tropaires qui, pour le reste, ont, généralement et à peu d'exceptions près, pris les intervalles de la forme c.

3. Nous écartons les degrés purement chromatiques Mi♭ et si♭ suivant le principe émis par Clément d'Alex. : Καταλειπτέον οὖν τὰς χρωματικὰς ἁρμονίας... *Paed.* II, 4.

4. Une autre forme avec la♭ se rencontre dans le Τριῴδιον de Agabianos, Athènes, 1891, p. 189.

5. Do paraît la finale légitime de cette forme. Car, telle qu'elle se présente aujourd'hui, elle n'est autre que le βαρὺς ἀρχαῖος (forme c) transposé de Si♭ à la seconde aiguë Do. Il n'est toutefois pas impossible qu'il faille lui assigner les intervalles de ce βαρὺς même (garniture ♭♭♭) dont elle n'aurait fait que déplacer la finale du ton fondamental au centre de la mélodie, de Si♭ à Fa.

6. Beaucoup de compositions récentes de ce mode se réduisent au ton si♭ majeur européen.

7. Une autre forme du même a Sol pour finale.

VIIIe Mode — IVe plagal = mixolydien moyen.

a) forme ordinaire : Do $\frac{5}{4}$ Ré $\frac{1}{2}$ Mi♭ 1 Fa 1 *Sol* lad (ou la♭) si♭ $\frac{3}{4}$ dod
b) forme transposée : (Ré $\frac{3}{4}$ Mid $\frac{3}{4}$) FA $\frac{5}{4}$ Sol $\frac{1}{2}$ la♭ 1 si♭ 1 dod $\frac{3}{4}$ réd
c) forme des récitatifs : Sol $\frac{3}{4}$ lad $\frac{3}{4}$ si♭ $\frac{3}{4}$ DOd réd (ou ré♮) mi♭.

Ce tableau, certes, est riche et varié. Et cependant, il s'y trouve de véritables lacunes. Nous allons en signaler encore quelques-unes, en profitant de cette occasion pour préciser et rectifier au besoin l'une ou l'autre identification proposée au cours de cette étude.

Et d'abord, le récitatif liturgique ne présente pas chez tous ceux que nous avons pu entendre le type décrit ci-devant : dod (byzantin) pour dominante et dernière finale. On croit saisir chez d'autres, plutôt si♭ (=do antique) terme 12, comme dominante, et do^{d} (13) agrémenté d'un ré♮ (15) comme note d'accent et de conclusion : c'est le pentacorde mixolydien *la si do ré* (= Sol $\frac{3}{4}$ la^{d} $\frac{3}{4}$ si♭ $\frac{3}{4}$ dod $\frac{5}{4}$ ré byzantin) du genre diatonique primitf qui semble servir de base à leur ton.

Le même pentacorde forme le fond, dirait-on, du λέγετος moderne tel que M. Bourgault-Ducoudray nous l'a décrit plus haut (ci-dessus p. 10). La ressemblance de part et d'autre, en effet, ne peut échapper :

A. λέγετος de Bourg. : Mi $\frac{3}{4}$ Fa (+) $\frac{3}{4}$ Sol $\frac{3}{4}$ la^{d} $\frac{5}{4}$ si $\frac{1}{2}$ do
B. Pentac. mixolyd. : La $\frac{3}{4}$ si^{d} $\frac{3}{4}$ do $\frac{3}{4}$ ré^{d} $\frac{5}{4}$ si $\frac{1}{2}$ fa

La notation en *Sol* (= *la* antique du soi-disant κεκραγάριον du quatrième ἦχος) dans les manuscrits et la fréquence du Fa♯ dans sa psalmodie actuelle semblent être en faveur de cette indentification. Le λέγετος moderne ne serait alors autre chose que l'ancien quatrième byzantin en *Sol* transposé en *Mi*. (Le tropaire Διὰ ξύλου, donné ci-dessus p. 114, devrait alors de son côté se lire une quarte plus haut, le copiste du manuscrit ayant, par une erreur fort commune dans les époques plus récentes, ajouté l'hypsili (= Ré) à la martyrie du quatrième mode, là où il ne le fallait pas). Cependant le *Ré* + grave, distant toujours chez M. Bourgault de $\frac{3}{4}$ de ton de la finale *Mi*, ne concorde pas avec *Sol* antique, distant d'un ton entier de *la*. Du reste, l'exemple même du Κύριε ἐκέκραξα, donné par l'illustre musicologue, ne s'accorde pas toujours avec sa description et offre plus d'une fois par exemple au lieu de si♮ le si^{d} diminué, qui figure dans notre type (IV, b) et dans celui du P. Thibaut (*Echos d'Orient*, l. c.). De tout cela nous concluerions volontiers soit à la compénétration (ou

même à la confusion) soit à la coexistence légitime de plus d'un type de cette catégorie. Celui de notre tableau se compose d'un tétracorde dorien grave, *Mi* $\frac{1}{2}$ *Fa* 1 *Sol* 1 *la*, et d'un tétracorde mixolydien aigu (IV, a et b,). Un autre substitue au tétracorde grave un second tétracorde mixolydien, soit par jonction avec un προςλαμβανόμενος mixolydien obligatoire à la base — nous le nommons le type mixolydien IIa —, soit par disjonction avec un προςλαμβανόμενος du même genre ad libitum — type mixolydien IIb. Le type IIa, qui, à la note *réd* près, représente le λέγετος de M. Bourgault, renferme les termes 15 : 13 : 12 : 11 répétés par jonction et offre la forme suivante :

					11 } : 12 :	13 :		15
	10 :	11 :	12 :	13 :	15 }			
Mixolyd. IIa :	Mi $\frac{3}{4}$	Fa + $\frac{3}{4}$	Sol $\frac{3}{4}$	lad $\frac{5}{4}$	si $\frac{3}{4}$	do $\frac{3}{4}$	réd (1) $\frac{5}{4}$	mi
	προσλ.	tétrac. mixol.			tétrac mixol.			

Le type mixolydien IIb contient les mêmes termes répétés par disjonction ou plutôt les termes 15 : 13 : 12 : 11 : 10 agencés par jonction. Car l'intervalle disjonctif n'est pas un ἐπόγδοος = 8 : 9, mais un ἐπιδέκατος = 10:11. Il en résulte ce type tétracordal ou pentacordal (A), transposé par les Byzantins à la seconde grave (B):

						10 } :	11 :	12 :	13 :	15
		10 :	11 :	12 :	13 :	15 }				
A. Classique et moderne	(Ré $\frac{3}{4}$)	Mid $\frac{3}{4}$	Fa $\frac{3}{4}$	Sold $\frac{5}{4}$	la $\frac{3}{4}$	sid $\frac{3}{4}$	do $\frac{3}{4}$	réd $\frac{5}{4}$	mi	
B. Byzantin :	(Do $\frac{3}{4}$)	Ré $\frac{3}{4}$	Mi $\frac{3}{4}$	Fa $\frac{5}{4}$	Sol $\frac{3}{4}$	lad $\frac{3}{4}$	si♭ $\frac{3}{4}$	dod $\frac{5}{4}$	ré.	

Cette série présente une analogie assez grande avec les tons de flûtes chez Gevaert (*op. cit.* II, 299 ; ci-dessus p. 119) accordées, presque toutes, à un intervalle de $\frac{3}{4}$ les unes des autres et supposant elles-mêmes l'emploi d'une échelle de ce genre (2). Le plus souvent cependant le tétracorde mixolydien aigu de la présente échelle sera remplacé par un tétracorde dorien soit conjoint : *la* $\frac{1}{2}$ *si♭ do ré*

1. Employé au grave de l'échelle, réd, terme 13, semble faire place au degré ré+, terme 14.

2. Nous y reconnaissons surtout la gamme que Chrysanthos a prise pour base du premier mode byzantin (ci-dessus p. 5) et de tout son système. L'élasticité de ses intervalles et sa structure plutôt pentacordale (par jonction) permettent de la rapprocher de celle du premier latin, surtout si, à l'exemple du même Chrysanthos, l'on hausse enharmoniquement le lad (c'est à dire en lui donnant $\frac{45}{4}$ au lieu de $\frac{44}{4}$ (= 11), et le chiffre de vibrations 7 au lieu de celui de 6). Chrysanthos croyait avoir trouvé ainsi dans la tradition byzantine même un point d'appui pour inaugurer la réforme musicale sur le modèle du chant de l'Église latine. Mais, en réalité, sa découverte reposait sur une confusion de deux types très divers (dorien et myxolydien) laquelle devenait le principe d'une transformation insensible, progressive, mais complète. Le degré Mi en particulier dans le dorien et dans les modes qui en dépendent, était constamment mis en jeu.

(= *Sol la*♭ *si*♭ *do* byzantin, soit disjoint : *la - si*♮ ½ *do* 1 *ré* 1 *mi* (= *Sol - la si*♭ *do ré* byzantin). Elle est exactement le renversement de celle du premier type (IV, a et b).

L'antique quinte mixolydienne *la* ¾ *si*ꝺ ¾ *do* ¾ *ré*ꝺ 5/4 *mi* forme aussi la base de beaucoup de mélodies du δεύτερος actuel, quoiqu'elles soient notées et souvent aussi classées en ce mode contrairement aux principes de la tradition. En effet le second ἦχος est basé sur le système tricordal et n'a conséquemment rien de commun avec ce mode d'exécution qui rentre plutôt dans le πλάγιος δεύτερος. C'est de fait à ce mode que les auteurs médiévaux assimilent ce type, tout en le caractérisant plus spécialement de λύδιος μέσος. Le nom est parfaitement approprié à sa finale tenant le milieu entre celle du λύδιος, *do* antique et celle du ὑπολύδιος, *Fa* antique. Nous croyions d'abord devoir identifier le λύδιος μέσος avec le σύντονος λύδιος (ci-dessus p. 51-52) et nous fixions en conséquence l'interprétation des tropaires assignés à ce type par les auteurs tel que le tropaire Νίκην ἔχων. Mais nous avons reconnu depuis, que les deux formes doivent être distinguées et que les tropaires en question réclament une interprétation analogue à celle du πλάγιος δεύτερος, dans lequel plusieurs éditeurs en notent un grand nombre ([1]).

Nous voyons par cet exemple, et par d'autres encore, qu'il y a dans la musique byzantine des mélodies assez bien conservées dans la pratique, mais (croyons-nous) mal représentées dans la notation, à côté d'autres, notées conformément à la tradition, mais mal interprétées. C'est ce qui rend particulièrement délicate la tâche du restaurateur qui devra tenir compte de l'une et de l'autre éventualité, pour en revenir aux principes traditionnels de notation et d'interprétation.

Il convient enfin de signaler certaines nuances fréquemment employées par les éditeurs dans le ἦχος βαρύς en Si et constatées aussi par M. Bourgault-Ducoudray. C'est la sixte et la quarte diminuées : Solꝺ et Miꝺ. Elles font du βαρύς en question un type *hypolydien* transposé de Fa en Si♭. Le nom βαρύς désignerait alors proprement un mode basé sur la *fondamentale* harmonique et génératrice du système diatonique primitif.

1. D'après les manuscrits, ce type et celui proprement désignés par le Λε-ζα-ζο semble avoir alterné avec le vrai πλάγιος δεύτερος en s'enchaînant apparemment sur le Sol de celui-ci. Le mode majeur *alternait* avec le mineur et vice-versa. De là au mélange des deux en un même morceau il n'y avait qu'un pas à faire. C'est ainsi que le ms. III. 20, de la Biblioth. Barberini (XIV s.) marque comme Λε-ζα-ζο le tropaire Κατεπλάγη Ἰωσήφ du quatrième ἦχος, écrit encore aujourd'hui en Sol mineur (étendue Ré-ré). Le Fa ♯ est selon nous illégitime.

RÉSUMÉ ET CONCLUSION.

Deux traits surtout caractérisent l'état actuel de la musique ecclésiastique grecque : les nombreuses altérations dans son texte musical et les intervalles autres que le ton et le demi-ton de la musique occidentale (I).

Ils donnent lieu à des problèmes dont la solution est des plus difficiles et porte avec elle des conséquences pratiques de la plus haute importance. Beaucoup y ont vu principalement le fait d'un état de décadence. Et certes, on ne peut nier que l'absence de culture qui s'est fait sentir durant plusieurs siècles ait dû inévitablement et insensiblement ébrécher et ébranler la vraie tradition, si je puis ainsi parler. Aussi bien, les musiciens de l'Orient les plus intelligents et les plus instruits s'aperçurent-ils bientôt de cette déchéance et, la déplorant amèrement, ils cherchent déjà depuis un siècle à y porter remède (II).

Mais tous les remèdes resteront vains, ou même dangereux, tant que l'organisme intime de la musique byzantine, je veux dire ses éléments constitutifs, les principes qui la règlent, ne seront pas mieux connus. En effet, comme toute « *réforme* » doit avoir pour but de rétablir la « *forme* » première, il faut s'assurer avant tout, si les particularités qu'on remarque dans la musique grecque n'ont pas en grande partie, leur raison d'être dans son organisme propre. Or, c'est ce qui a lieu.

La gamme dorienne, *Mi-mi*, centre et base de toute la musique des anciens Hellènes, l'est encore dans celle de leurs descendants. Aussi bien en ont-ils fait, pour ce motif, leur premier ἦχος, en en transposant toutefois le diapason du degré *Mi* au degré *Ré*. Par le fait même, les demi-tons caractéristiques de cette gamme, placés entre le Ier et le IIe, et entre le Ve et le VIe degré, anciennement *Mi* ½ *Fa* et *si* ½ *do*, se trouvent maintenant entre *Ré* et *Mi* et entre *la* et *si*, moyennant la dépression des degrés *Mi* et *si* : *Ré* ½ *Mi*♭, et *la* ½ *si*♭. C'est sur les quatre premiers degrés ascendants de cette nouvelle gamme dorienne, *Ré*♭ *Mi Fa Sol*, que chacun des types antiques aura sa place marquée par la nature même des intervalles ; sur *Ré*, premier degré, le *dorien ;* sur *Mi*♭, II^d^ degré, le *lydien ;* sur *Fa*, IIIe degré, le *phrygien*, tandis que *Sol*, IVe degré, sert soit de base soit de centre aux différentes variétés du type *mixolydien*. Ce sont les *modes antiques transposés un degré plus bas* (III, A, 1).

Voilà brièvement décrit l'organisme de cette musique : c'est une technique savante réclamant un musicien de profession. Elle est à coup sûr consignée dans les données de la théorie traditionnelle, où doit puiser sans cesse l'interprète des cantilènes sacrées. Mais la difficulté est d'en comprendre le langage tout archaïque.

Or l'enseignement traditionnel révèle avant tout la parfaite correspondance des modes byzantins avec ceux de l'antiquité, du premier avec le dorien, du second avec le lydien, etc. Transmise d'âge en âge avec un souci visible, cette assimilation était manifestement destinée à fixer le chantre sur le caractère modal de chaque ἦχος (III, A, 2).

Cette indication, si intelligible qu'elle fût pour un musicien grec, ne lui donnait pourtant en réalité qu'une direction purement extrinsèque, voire même superficielle. Pour assurer les destinées de la musique sacrée, besoin était de procurer une initiation plus complète, une formation proprement technique.

Divers moyens y pourvoyaient. Le muscien devait d'abord apprendre le procédé pour ainsi dire mécanique de la transposition du dorien antique en particulier et du canon antique en général, à un diapason plus grave, au moyen du Τροχός, la Roue, succession descendante de tétracordes égaux et disjoints, partant de la note la plus aiguë du canon antique, *la*. D'où le résultat :

la 1 sol 1 fa ½ mi ‖ ré 1 do 1 si♭ ½ la ‖ Sol 1 Fa 1 Mi♭ ½ Ré ‖ Do 1 Si♭ 1 La♭ ½ SOL

dorien byzantin

Le même procédé fait voir la constitution interne du mode dorien : deux tétracordes égaux disjoints, et aussi les éléments limitant le cadre ordinaire des transpositions byzantines : ♭, ♭♭, ♭♭♭ (III, A, 3).

Chaque degré du tétracorde dorien byzantin : *Ré Mi♭ Fa Sol*, aura en plus son signe caractéristique : Ce sont les *martyries* ou *clefs*. Empruntant leurs formes à celles désignant les degrés respectifs de l'antique dorien, ils signalent à l'œil l'emprunt des valeurs tonales. *Ré* du 1er ἦχος (et aussi du 4e) est caractérisé, dans les meilleurs manuscrits, par la note représentant le *Mi antique*, Βῆτα *droit*, ⊏ ; le *Mi* du second ἦχος par celle représentant le *Fa* antique, Βῆτα renversé, ⊔ ; *Fa* du 3e ἦχος par le caractère du *Sol* antique, Ζ. Le *Sol* du 4e ἦχος se règle et se calcule dans la notation sur le caractère du 1er (III, A, 4).

Si ces signes, comme d'ailleurs toute la notation en général, sont

d'un usage relativement récent, leur origine est par contre beaucoup plus ancienne. Témoin leurs noms qui apparaissent à une époque très reculée et qui nous ont été assez fidèlement conservés, dans les syllabes λες, ζα, etc., servant d'exercice de solfège dans les écoles spéciales. Ces syllabes étranges sont les noms de ces mêmes caractères dans leur langue primitive de Babylone : λες, *Béth* araméen (droit et renversé) = *Mi* et *Fa*, chez les Byzantins *Ré* et *Mi♭* ; ζα, Za (ïn) araméen = *Sol*, chez les Byzantins *Fa ; aïa*, AHA araméen (désignant le *premier* caractère de cette notation alphabétique), *la*, chez les Byzantins *Sol*. Le λες droit, désignant le 1er degré du tétracorde dorien ou le 1er ἦχος, substituera à son propre nom, réservé d'ordinaire pour λες renversé (*Mi♭*), la voyelle *a*, son phonétique de *Alpha* (III, A, 5).

Ces quatre syllabes, marquant chacune un des quatre degrés du tétracorde, constituent de véritables syllabes d'un solfège tétracordal. Mais comme les tons qui se succèdent, ne prennent un caractère tonal déterminé que par les sons voisins, les musiciens ont imaginé, en plus, d'en réunir toujours plusieurs en formules stéréotypées selon chaque degré.

C'est au moyen de ces formules qu'on exercera soit la gamme, réunion de deux tétracordes seulement, soit le système plus développé de plusieurs tétracordes successifs. De cette façon chaque degré du tétracorde se grave dans l'oreille avec sa couleur tonale toute particulière, et voilà constitué tout le solfège de la Roue (παραλλαγὴ τοῦ τροχοῦ). La formule de chaque degré servira au praticien de prélude à l'exécution de l'ἦχος respectif : c'est l'ἐπήχημα des Byzantins, l'ἐνδόσιμον des Classiques (III, A, 6).

Un autre exercice, nommé *Mutation des huit modes*, παραλλαγὴ τῶν ὀκτὼ ἤχων, et reposant sur les mêmes syllabes de solfège, apprenait à l'élève, comme au moyen d'un tableau mnémonique, le rapport tonal des huit modes entre eux : la note modale formant la base des modes authentes, le centre ou la dominante des plagaux respectifs (III, A, 7).

Le chant romain, notoirement dérivé du chant byzantin, contient lui-même des vestiges indubitables de cette technique, toute opposée pourtant à sa technique propre, telle au moins qu'elle s'est formée après St. Grégoire le Grand (III, A, 8).

Tout dans cette technique : les signes, les termes, la disposition tétracordale surtout, évoque les souvenirs de l'antique musique hellène, et nul doute que ne nous soyons en présence d'un *élément musical hellène, transposé à échelle fixe.*

Il y a en outre dans la musique byzantine un *élément asiatique* primitif, également *transposé*. Il se réduit à l'antique gamme lydienne, gamme acoustique élevée sur Fa et caractérisée par des intervalles de $\frac{3}{4}$, $\frac{5}{4}$ et $\frac{7}{4}$ de ton. Ce sont là les intervalles du vrai genre diatonique primitif, conservé surtout dans le quatrième mode, authente et plagal, des Byzantins, dit mixolydien, et en partie aussi dans le second mode (III, B, 1).

Le plus souvent cependant ces degrés, « jugés peu aptes à la mélodie (ἐκμελεῖς) », furent modifiés par les anciens Grecs et leurs descendants, et, soit par voie d'abaissement soit par voie de haussement, ils furent mis au niveau de ceux nommés plus tard diatoniques, mais plus anciennement enharmoniques (ou chromatiques). C'est là le véritable point de départ de l'interprétation qu'il faut donner aux théories, antiques et byzantines, touchant les systèmes, les genres et l'attraction ou les nuances. Il résulte de ces modifications unies à la transposition un chromatisme qui n'en a que l'apparence. Quant aux modifications proprement chromatiques des gammes auxquelles les successions de $\frac{3}{4}$ de tons ont souvent donné lieu, elles ont été jugées par les saints Pères indignes de franchir le seuil du sanctuaire et elles sont par conséquent illégitimes (III, B, 2).

Les divisions de la gamme et de ses intervalles en un certain nombre de parties ou τμήματα : 7, 9, 12, représentaient antérieurement à Chrysanthos, les rapports de vibrations des degrés du tétracorde mixolydien byzantin « doricisé » à sa base, et non les distances qui les séparent (1). Les mêmes chiffres donnent encore à ces degrés, ou tout au moins aux deux premiers, les plus importants, la valeur tonale déjà établie sur les autres données de la tradition : *la* $\frac{1}{2}$ *si♭* 1 *do* 1 *ré*, et *Ré* $\frac{1}{2}$ *Mi♭* 1 Fa 1 Sol. Ainsi l'erreur, commise par Chrysanthos, devient manifeste et facile à corriger (III, B, 3).

Le canon régulateur, l'organisme de la musique byzantine étant fixé de cette façon, il est aisé dorénavant de déterminer les intervalles légitimes des diverses formules modales (III, B, 4).

Les intervalles si diversément et si délicatement nuancés, modifiés encore dans leur forme extérieure par les transpositions, réclamaient donc une culture soutenue, en même temps qu'une parfaite intelligence de la théorie traditionnelle. Or, l'un et l'autre, de l'aveu de tous, firent défaut pendant plusieurs siècles. Qu'elles

1. La mesure de la distance s'obtient par la soustraction de ces chiffres: 7 de 9 = 2 pour le demi-ton la — si♭ et Ré-Mi♭, 9 de 12 ou plutôt de 13 = 3 ou 4 pour le ton si♭ — do et Mi♭-Fa etc.

qu'en soient les raisons, un fait demeure certain, c'est que peu à peu les mélodies ont dû s'altérer et les types se confondre dans la bouche de chantres ignorants des principes traditionnels.

Passe encore, si les choses en fussent restées là ! Mais, au sortir de la dure servitude musulmane, des musiciens byzantins, reconnaissant le déplorable état où se trouvait leur musique ecclésiastique, entreprirent de la réformer. Excellente intention, sans doute, mais funeste dans son application ! Sans s'appuyer sur les principes propres à cette musique conservés encore dans les ouvrages théoriques, les soi-disant réformateurs empruntèrent à la musique latine des principes qui lui étaient absolument étrangers. Dans leur zèle pour la simplification, ils allèrent même jusqu'à jeter par dessus bord les moyens techniques les plus importants aux yeux de leurs ancêtres, tels que les ἐπηχήματα ou diverses formules modales, μεζαμες, etc., pour leur substituer l'insignifiante syllabe με ou Νε (1). Tel un capitaine, au sein d'une mer houleuse, livrerait aux flots déchaînés la boussole ou le gouvernail comme des objets superflus dont il ne connaît ni la valeur ni l'usage.

Commencée par la théorie, la triste réforme jeta le désarroi dans les idées et dans la pratique des chantres. Les réformateurs, en effet, tout en introduisant de *nouveaux* principes, avaient conservé encore beaucoup de réminiscences du passé, grâce à la tradition auriculaire qu'ils avaient été les derniers à recueillir. Témoin par exemple les éditions de Chourmouzios (2). Mais, après eux, leurs principes contradictoires continuèrent sans cesse à modifier les idées et, avec les idées, l'interprétation et la rédaction des mélodies. (III, A, 9).

On nous a objecté : Comment est-il possible que *tout l'Orient* ait perdu la véritable interprétation de ses cantilènes ? — Nous répondons : *Toute la tradition* n'est pas perdue et elle n'est pas perdue

1. On n'a qu'à lire par exemple la préface du petit traité Εἰσαγωγή de Chrysanthos, écrite par un de ses élèves, pour se rendre compte du dédain que les partisans de la réforme professaient pour les « vieilleries » et les « hieroglyphes » des « μενανισταί », et de la vive et juste résistance que ceux-ci opposèrent à leurs innovations.

2. On raconte au sujet de ce réformateur une anecdote typique et qui confirme ce que nous disons ici. Le musicien étant entré un jour dans une église à Chalki, y entendit chanter une de ses compositions. Mais comme le chantre, tout en y appliquant les principes de la nouvelle méthode, l'avait interprétée d'une façon peu adéquate à l'idée du compositeur, celui-ci eut quelque peine à y reconnaître son œuvre. L'office terminé, il s'enquit auprès du chantre du nom de l'auteur de la cantilène qu'il venait d'exécuter. Ingénûment il lui fut répondu que c'était une récente composition de Chourmouzios. Alors, transporté de colère, Chourmouzios lui appliqua un violent soufflet, ajoutant : Chourmouzios, c'est moi, mais je n'entends pas qu'on défigure mon œuvre au point de la rendre méconnaissable. Depuis ce temps-là combien de chantres et de musiciens se sont encore éloignés des premiers réformateurs et devraient subir les fureurs de ceux dont ils prétendent suivre la méthode !

dans *toutes les contrées ni partout dans la même mesure.* Nous avons eu l'occasion de signaler nombre de passages — et nous aurions pu les multiplier encore — où la vraie interprétation s'est conservée jusque dans des éditions actuelles et où elle se manifeste pleinement. Au demeurant, ces *restes* de la vraie tradition conservés dans certaines contrées en dépit des enseignements contraires et des influences les plus funestes, et altérés dans d'autres, ne nous laissent-ils pas voir d'une façon éclatante les traces des formes modales plus anciennes et la marche progressive de leur transformation successive ? Ensuite nous demandons à notre tour, comment est-il possible que *tout l'Orient* ait perdu la clef et l'intelligence de sa théorie ? C'est cependant un fait. Car nul musicien de l'Orient ne connaît plus le sens et la portée ni des martyries, ni des ἐπηχήματα ni du Τροχός ni des autres problèmes de la théorie expliqués dans ces pages et condamnés à rester énigmes pour qui ne veut pas y voir ce que nous y avons vu nous-même. Nous demandons encore, comment est-il possible que *tout l'Orient* ait maintenant la nouvelle méthode et la nouvelle notation, alors que, il y a un siècle à peine, il possédait encore l'ancienne? Ne l'a-t-il pas reçue de Constantinople, et, avec elle, n'aurait-il pas reçu en même temps les principes et les changements apportés par l'application de ces principes grâce à l'œuvre entreprise par les réformateurs ou pour mieux dire par les innovateurs ? Inaugurées à l'ombre du Phanar, ces innovations semblaient investies du prestige dont l'antique métropole a toujours joui dans tout l'Orient, et partant on s'explique aisément leur rapide diffusion.

Loin de nous la pensée de rendre l'autorité patriarchale responsable de ces vicissitudes. Son attitude et son action, en toute cette entreprise, nous semblent, au contraire, irréprochables et dignes de tous éloges. Avec une largeur de vue, une générosité et un zèle dignes des plus grands réformateurs et propagateurs du chant ecclésiastique, tels que St. Jean-Chrysostôme et St. Grégoire le Grand, l'autorité patriarcale est allée au devant de cette œuvre de réforme dont le besoin impérieux se faisait sentir et dont les musiciens les plus instruits de l'époque se faisaient les garants et les promoteurs. Mais la science de ceux-ci les trahit, l'œuvre n'était pas mûre, la base manquait, l'organisme intime de la musique byzantine et partant la nature du mal dont elle souffrait leur échappait, le remède choisi pour la guérir fut sa perte.

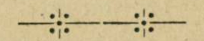
La théorie traditionnelle dont les problèmes, si nous ne nous trompons pas, sont, pour la plupart, désormais résolus, nous a

révélé cet organisme dans son véritable jour. Notre *conclusion* est que l'œuvre de la réforme *doit* et *peut* être refaite : la musique sacrée doit et peut être *restaurée*, c.-à-d. ramenée à une forme ou du moins à un type antérieur, celui de la tradition, celui-là même qui jaillit du fond commun de la musique hellène. Elle *doit* être restaurée parce qu'elle le mérite, parce qu'elle renferme les monuments les plus précieux de l'art antique, tout défigurés qu'ils soient aujourd'hui par des altérations de toutes sortes. Elle *peut* être restaurée. Car sa structure première est retracée en traits nets et clairs dans les principes de la théorie, héritière elle aussi de l'antique théorie. Ces principes sont comme le fil conducteur servant de base certaine, pour distinguer les altérations légitimes et illégitimes, et il n'est pas jusqu'aux φθοραί qui ne permettent souvent de retrouver la trace et les vestiges de la mélodie première. Il faut donc recueillir et examiner soigneusement toutes ces données, et, pour le reste, en revenir à l'étude sérieuse de l'*ancienne méthode* (ainsi que le conseillait déjà, il y a trente ans, le pseudonyme Timothéos Milésios dans la Pandora, cité ci-dessus p. 16 s.). Des travailleurs qui soient à la hauteur de cette tâche, il n'en manque pas. Ils pourront compter, nous n'en doutons pas, sur l'appui éclairé et généreux de la suprême autorité liturgique, le Patriarcat de Constantinople, qui en a donné, jusqu'à ces derniers temps, les preuves les plus éclatantes.

D'ailleurs, la liberté assez grande laissée aux chantres pour l'arrangement des mélodies leur vient, à eux aussi, singulièrement en aide. Si on laisse, en effet, une grande liberté au caprice et au goût personnel pour des modifications souvent sensibles des antiques mélodies byzantines, pourquoi cette même liberté ne pourrait-elle pas être revendiquée dans la même mesure et à plus juste titre à qui voudrait les rétablir dans leur forme primitive ? Plaise à Dieu donc que le concours de tous les bons éléments réunis fasse refleurir l'œuvre des Chrysostôme et des Damascène dans toute sa sainte et mâle beauté, et que les mélodies sacrées retentissent de nouveau, sous les voûtes des temples, pures et vierges des défauts que nous déplorons aujourd'hui !

TABLE DES MATIÈRES.

*



INDEX DES NOMS ET DES MATIÈRES.

(Les chiffres indiquent les pages.)

E.

F.

G.

H.

I-J.

K.

L.

M.

N.-O.

P.

Q.-R.

INDEX
DES CHANTS GRECS, LATINS ETC., CITÉS.

A.

B.-C.

D.

E.-F.-G.

I.-J.-K.

L.-M.

N.-O.-P.

Q.-R.-S.-T.

U.-V.-Υ.

CORRIGENDA.

Lisez

Page 30, l. 2 et 4 : *chapitre* au lieu de *article*.

» 43, l. 2 : *inégaux* » *égaux*.

» 89, l. 17 : le quatrième mode *plagal*....

» 124, note 2, l. 6 : *II*^{e} *mode hirmologique* au lieu de *I*^{er}.

» 124, note 3, l. 3 : *la-si* au lieu de *Sol-la*.

» 126, l. 8 : *Fa-Sol*$^{+}$ » *Fa*$^{+}$*-Sol*.

» 128, l. 28 : *Mi*$\flat$ » *Mi*.

» 129, l. 23 : On est *presque* sûr.

» 129, note 2, dernière l. : *si*^{d} au lieu de *si*$^{+}$.

» 141, l. 9 : *Sol* et *ré* » *ré*.

Imprimerie St-Augustin, Bruges.

APPENDICE.

No 1. ἦχος ά.

(1) Κύ- ρι- ε, ὲ - κέ- κρα- ξα πρὸς σέ,

εἰσ - ά - κου - σόν μου, εἰς - ά - κου - σόν μου,

Κύ - ρι - ε. Κύ- ρι- ε, ὲ - κέ - κρα-

ξα πρὸς σέ, εἰς - ά - κου - σόν μου,

πρόσ - σχες τῇ φω - νῇ τῆς δε - ή - σε -

- ώς μου. Ἐν τῷ κε-κρα- γέ - ναι με πρὸς

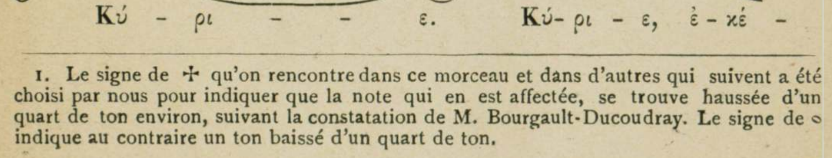
σὲ εἰσ - ά - κου - σόν μου,

Κύ - - - ρι - - - ε.

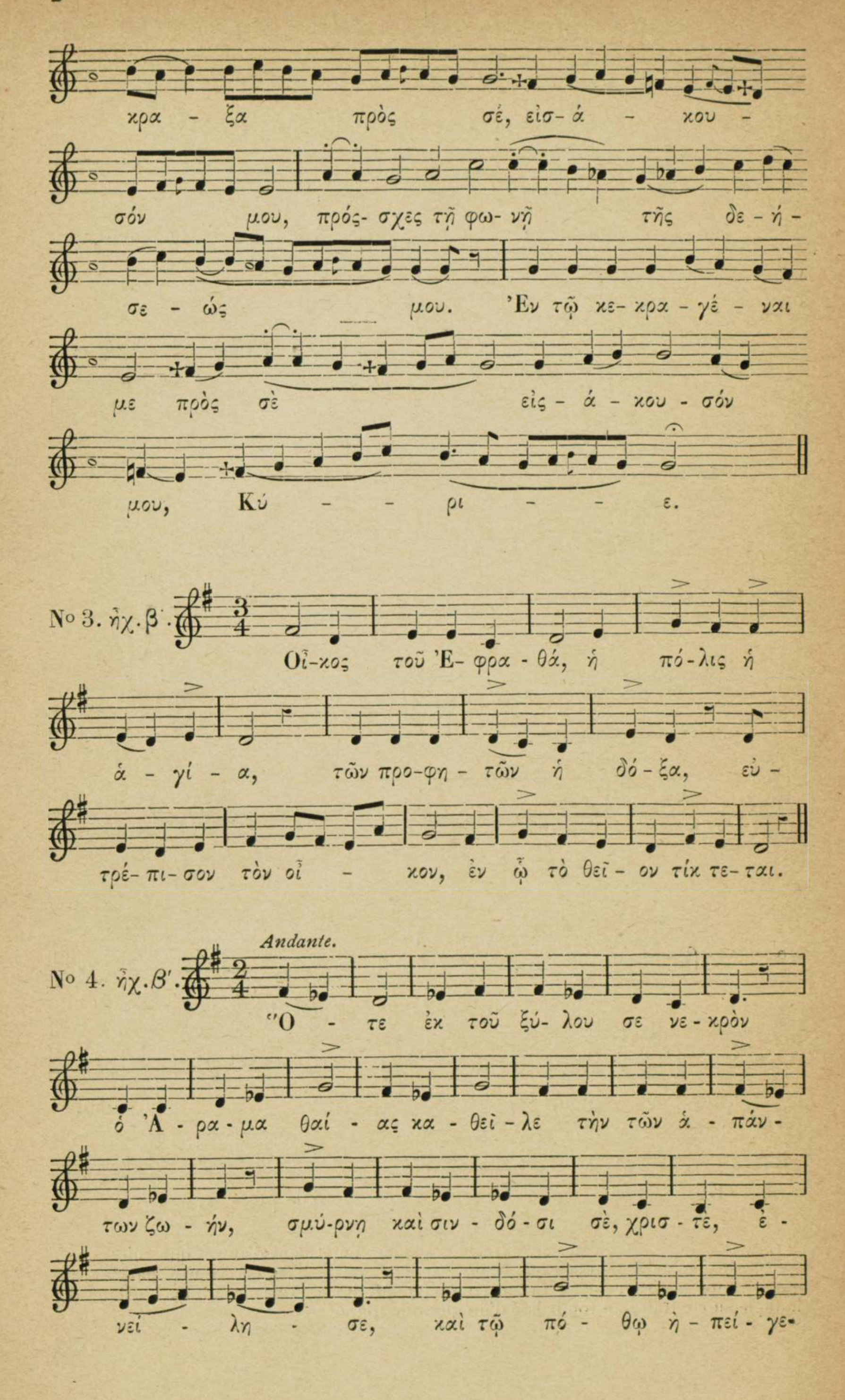
No 2. ἦχ. β'.

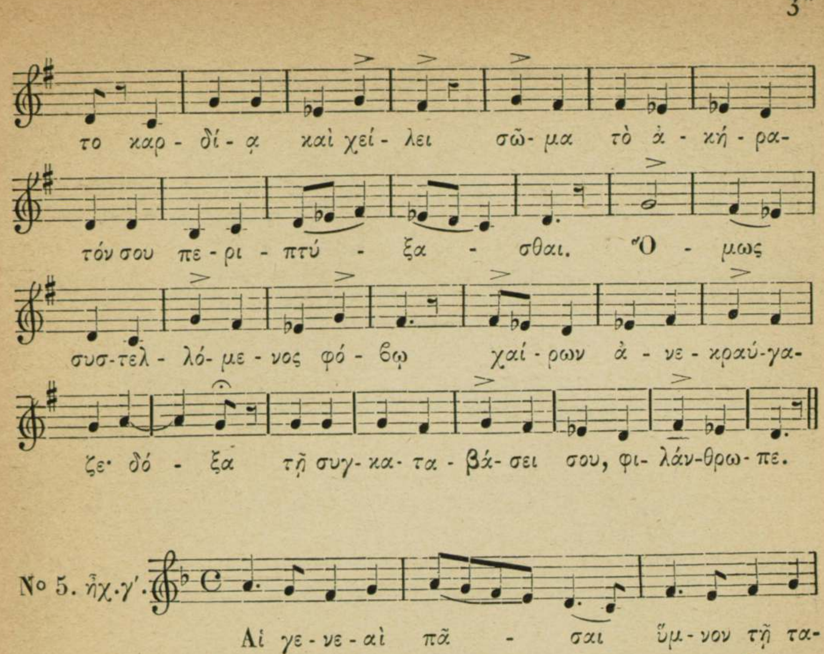
Κύ-ρι - ε, ὲ- κέ-κρα- ξα πρὸς σέ, εἰς- ά - -

κου - σόν μου, εἰς - ά - κου - σόν μου,

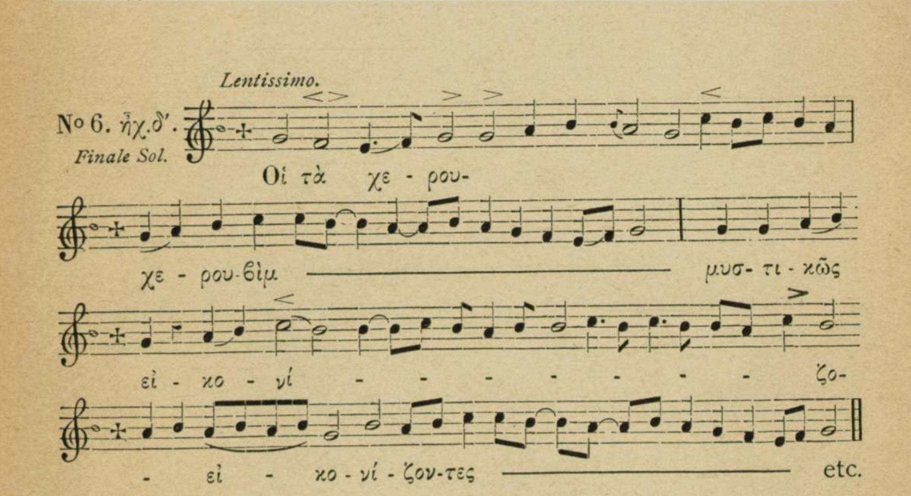


1. Le signe de ✢ qu'on rencontre dans ce morceau et dans d'autres qui suivent a été choisi par nous pour indiquer que la note qui en est affectée, se trouve haussée d'un quart de ton environ, suivant la constatation de M. Bourgault-Ducoudray. Le signe de ○ indique au contraire un ton baissé d'un quart de ton.
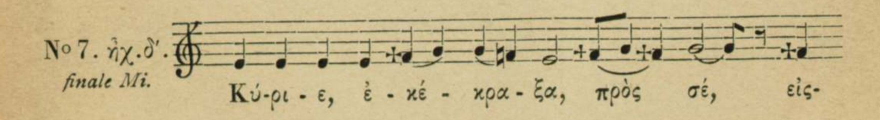

κρα - ξα πρὸς σέ, εἰσ- ά - κου -
σόν μου, πρός- σχες τῇ φω- νῇ τῆς δε - ή -
σε - ώς μου. Ἐν τῷ κε- κρα - γέ - ναι
με πρὸς σὲ εἰς - ά - κου - σόν
μου, Κύ - - ρι - - ε.
Νο 3. ἦχ. β'.
Οἶ-κος τοῦ Ἐ- φρα - θά, ἡ πό-λις ἡ
ἁ - γί - α, τῶν προ-φη - τῶν ἡ δό - ξα, εὐ -
τρέ- πι- σον τὸν οἶ - κον, ἐν ᾧ τὸ θεῖ - ον τίκ τε- ται.
Andante.
Νο 4. ἦχ. β'.
Ὅ - τε ἐκ τοῦ ξύ- λου σε νε - κρὸν
ὁ Ἀ - ρα - μα θαί - ας κα - θεῖ - λε τὴν τῶν ἁ - πάν -
των ζω - ήν, σμύ-ρνῃ καὶ σιν - δό - σι σὲ, χρισ - τέ, ἐ -
νεί - λη - σε, καὶ τῷ πό - θῳ ἡ - πεί - γε-



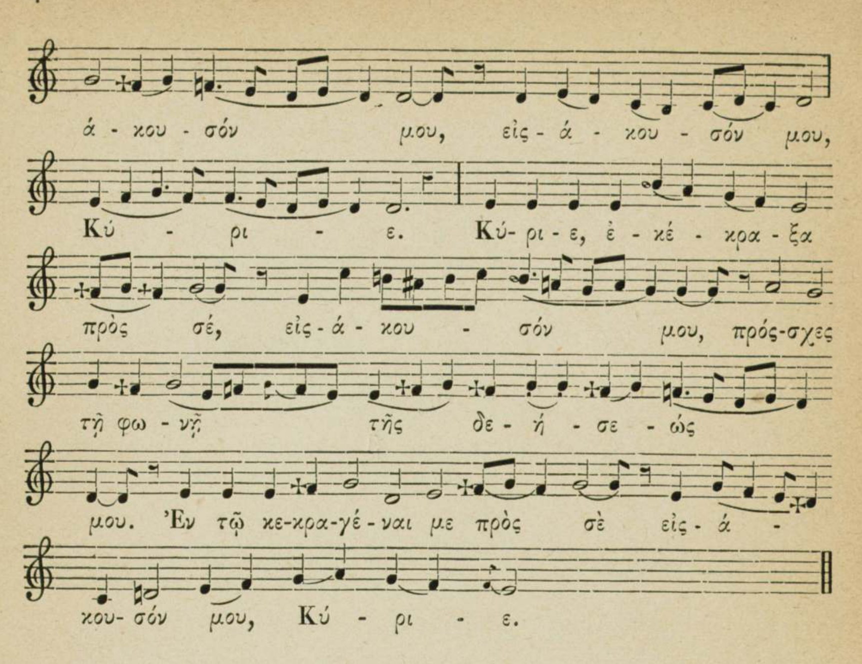
No 5. ἦχ. γ'.
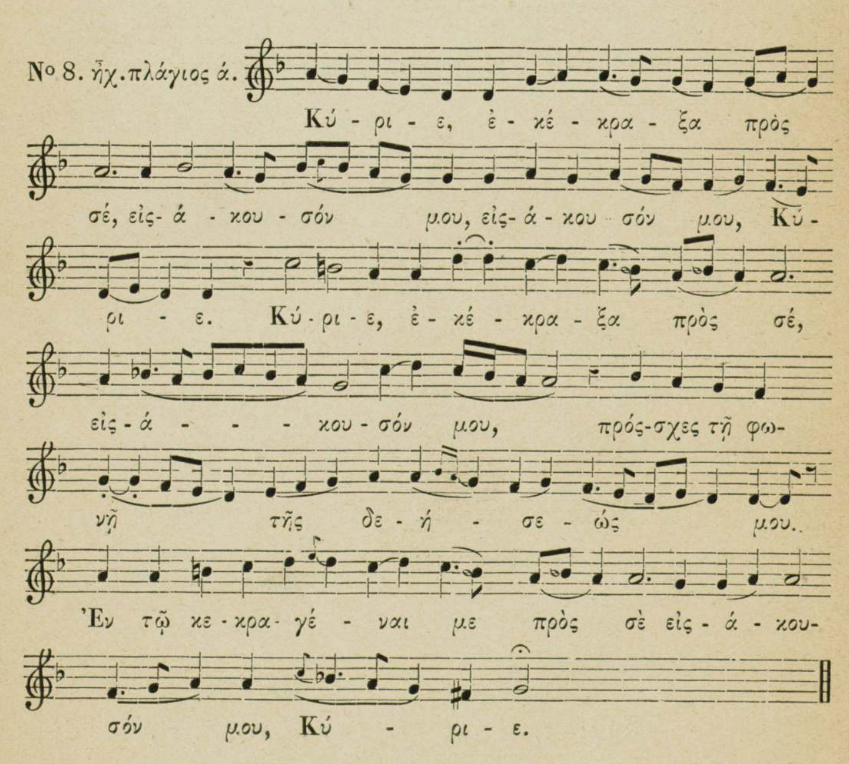


No 6. ἦχ. δ'.
Finale Sol.

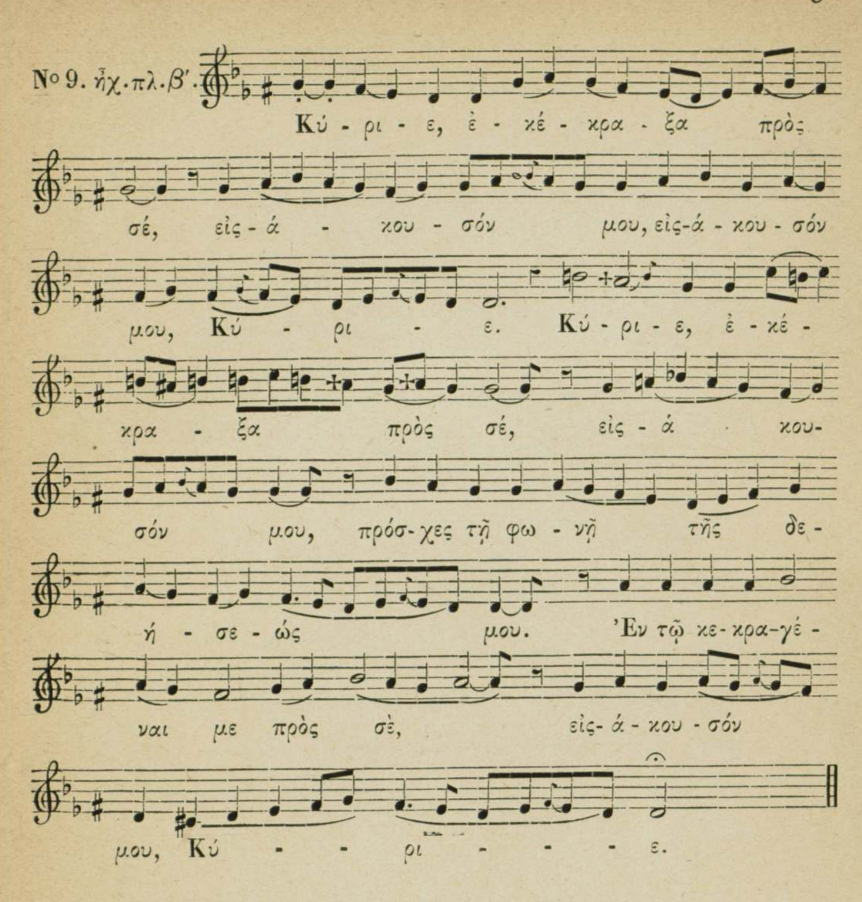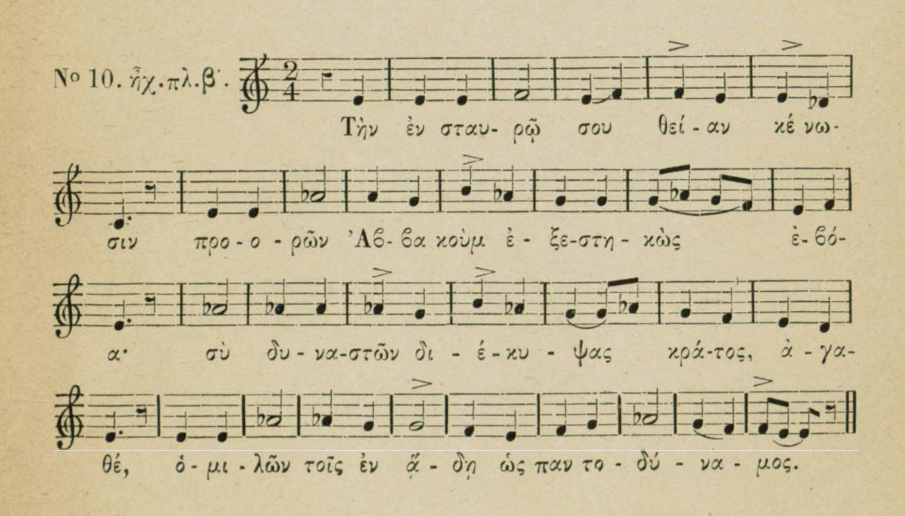


No 7. ἦχ. δ'.
finale Mi.
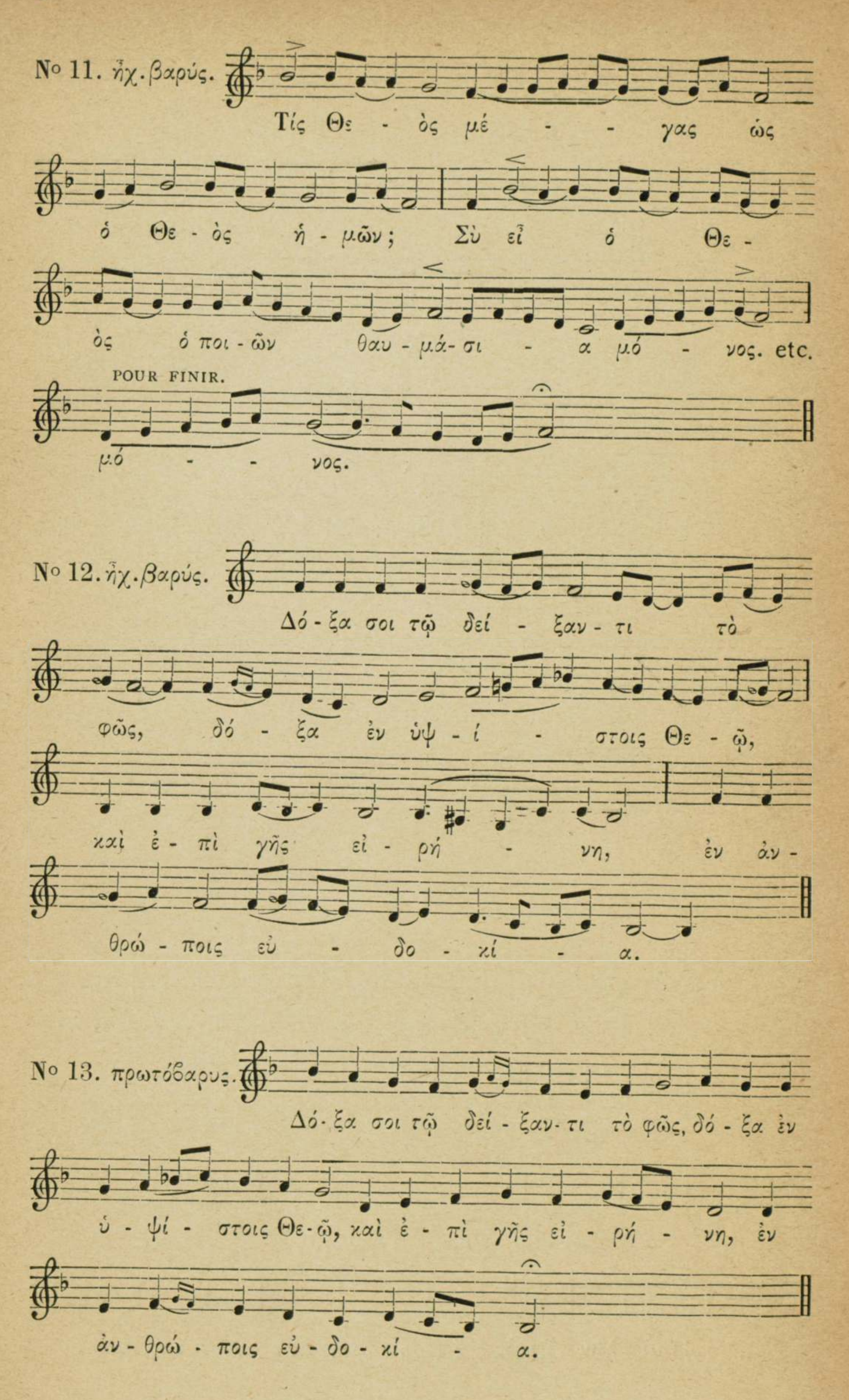


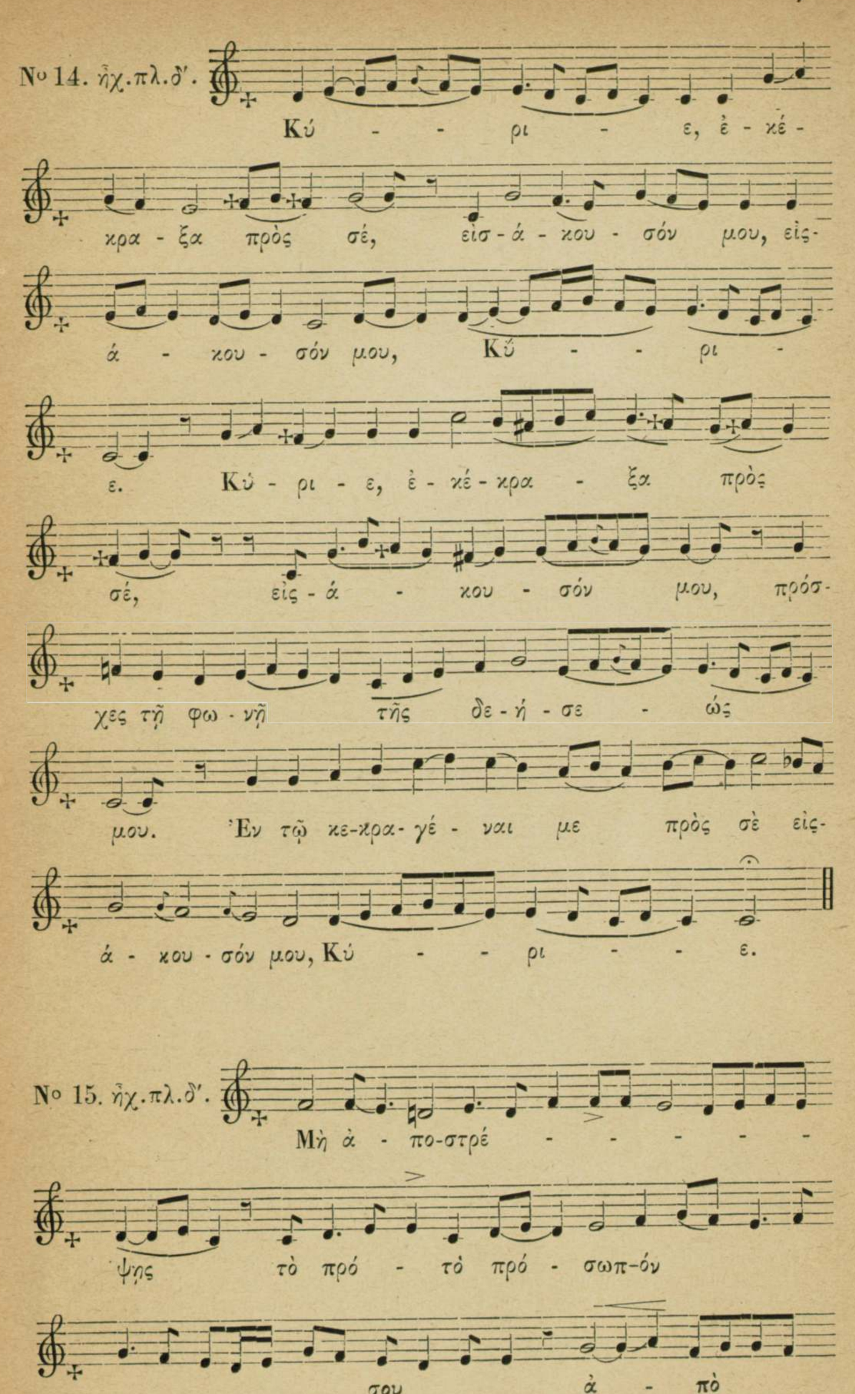
Nº 8. ἦχ. πλάγιος ά.
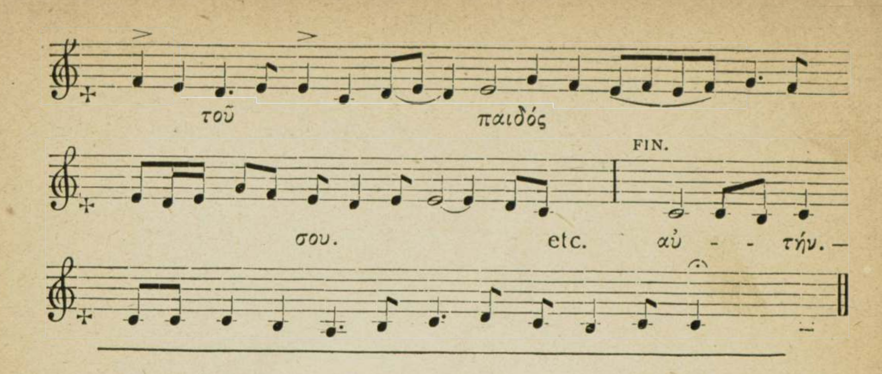



No 9. ἦχ. πλ. β΄.
Κύ - ρι - ε, ἐ - κέ - κρα - ξα πρὸς
σέ, εἰς - ά - κου - σόν μου, εἰς-ά - κου - σόν
μου, Κύ - ρι - ε. Κύ - ρι - ε, ἐ - κέ -
κρα - ξα πρὸς σέ, εἰς - ά κου-
σόν μου, πρόσ- χες τῇ φω - νῇ τῆς δε -
ή - σε - ώς μου. Ἐν τῷ κε - κρα - γέ -
ναι με πρὸς σὲ, εἰς- ά - κου - σόν
μου, Κύ - - ρι - - - ε.
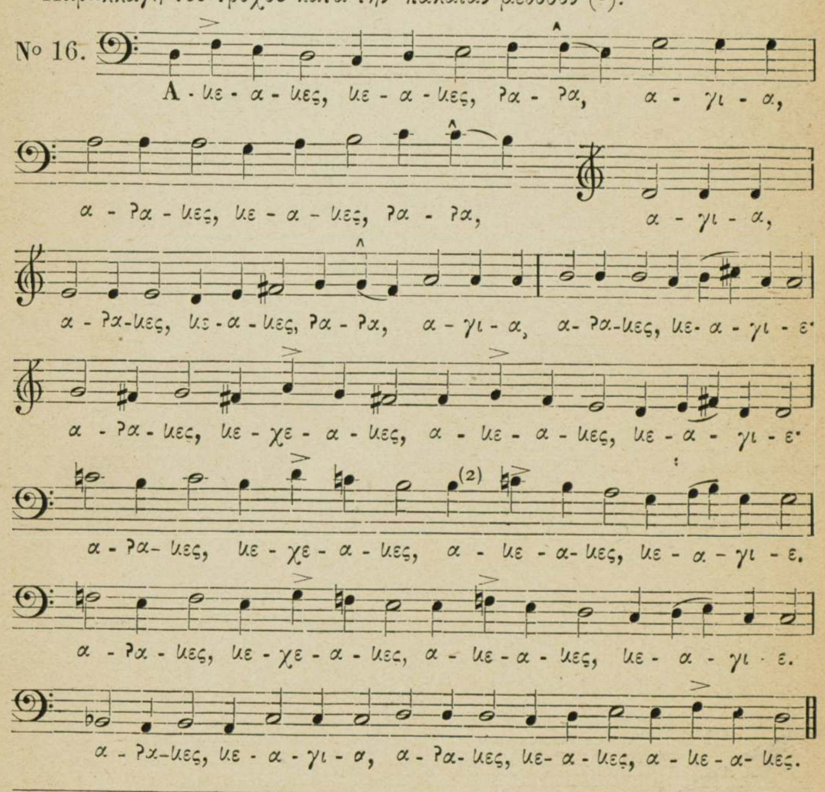

No 10. ἦχ. πλ. β΄.
2/4
Τὴν ἐν σταυ- ρῷ σου θεί - αν κέ νω-
σιν προ - ο - ρῶν Ἀβ- βα κοὺμ ἐ - ξε-στη - κὼς ἐ- βό-
α· σὺ δυ - να-στῶν δι - έ - κυ - ψας κρά-τος, ἀ - γα-
θέ, ὁ - μι - λῶν τοῖς ἐν ᾅ - δῃ ὡς παν το - δύ - να - μος.


No 11. ἦχ. βαρύς.
Τίς Θε - ὸς μέ - - γας ὡς
ὁ Θε - ὸς ἡ - μῶν; Σὺ εἶ ὁ Θε -
ὸς ὁ ποι - ῶν θαυ - μά - σι - α μό - νος. etc.
POUR FINIR.
μό - - νος.
No 12. ἦχ. βαρύς.
Δό - ξα σοι τῷ δεί - ξαν - τι τὸ
φῶς, δό - ξα ἐν ὑψ - ί - στοις Θε - ῷ,
καὶ ἐ - πὶ γῆς εἰ - ρή - νη, ἐν ἀν -
θρώ - ποις εὐ - δο - κί - α.
No 13. πρωτόβαρυς.
Δό - ξα σοι τῷ δεί - ξαν - τι τὸ φῶς, δό - ξα ἐν
ὑ - ψί - στοις Θε - ῷ, καὶ ἐ - πὶ γῆς εἰ - ρή - νη, ἐν
ἀν - θρώ - ποις εὐ - δο - κί - α.


Nº 14. ἦχ. πλ. δ'.
Κύ - - ρι - ε, ἐ - κέ -
κρα - ξα πρὸς σέ, εἰσ - ά - κου - σόν μου, εἰς-
ά - κου - σόν μου, Κύ - - ρι -
ε. Κύ - ρι - ε, ἐ - κέ - κρα - ξα πρὸς
σέ, εἰς - ά - κου - σόν μου, πρόσ-
χες τῇ φω - νῇ τῆς δε - ή - σε - ώς
μου. Ἐν τῷ κε-κρα-γέ - ναι με πρὸς σὲ εἰς-
ά - κου - σόν μου, Κύ - - ρι - - ε.
Nº 15. ἦχ. πλ. δ'.
Μὴ ἀ - πο-στρέ - - - - -
ψῃς τὸ πρό - τὸ πρό - σωπ-όν
σου ἀ - πὸ



Παραλλαγὴ τοῦ τροχοῦ κατὰ τὴν παλαιὰν μέθοδον (1).



(1) « Solfège de la Roue selon l'ancienne méthode », Théodoros Phokaeus, *Κρηπίς*, p. 39.
(2) C'est manifestement une erreur typographique lorsque le *Κρηπίς* donne ici un *la* pour un *si*, l'apostrophos pour l'ison. Partout ailleurs, en effet, la première note de la formule *aneanes* se trouve à l'unisson avec la note précédente. Or l'identité des formules est de l'essence même de la mélodie et du système de la Roue.

